كلمات

□ ١ □

اريد لمحور هذا العدد ان يكون : الثقافة في مواجهة الاحتلال . فشلت الارادة ، والمحور صار : علم الجمال .
اهذا وقتُ علم الجمال ؟

الحق ان الأوقات العربية كلها ، في النصف الثاني من هذا القرن ، اوقات استثنائية . والخروج من بيروت لايختلف ، في كثير ، عن الخروج من القدس ، وقبله عن الخروج من فلسطين . زمن استثنائي ، يتطلب ثقافة استثنائية .

اهذا ، إذن ، وقت علم الجمال ؟!

□ ٢ □

ما المانع ؟!

حين نتحدث عن ثقافة استثنائية لزمن استثنائي ، فنحن انما نتحدث عن ثقافة مبدعة ، جادة ، وملتزمة ، وفاعلة ، وقادرة على البقاء . والثقافة لا تكون كذلك ما لم تكن اصيلة ومرتكزة على جذور . الجمال واحد من اقوى جذور الاصالة في ثقافة الابداع . علم الجمال ، بالتالي ، ليس علما في ترف الفن والفكر . هو ، لذلك ، لا يناقض الالتزام .

« ان التربية الجمالية تدخل في صلب النظام المتكامل لتشكل الانسان ـ الانسان المتطور تطورا منسجما والنامي مـن جميع جوانبه العقلية الجسمانية ذي النفس الغنية القادرة على فهم القيم الثقافية التي ابدعتها الانسانية فهما عميقا » . العلاقة الجمالية بالواقع وسيلة لادراك الواقع . وما من ثقافة تستطيع الفعل خارج هذا الادراك .

□ ٣ □

في الجمال لا يعي الانسان نفسه فقط ، بل يعي العالم . حين يعي العالم ، يعي موقعه منه . يتقدم ، بالتالي ، في هذا الموقع ، فيكون اكثر قدرة على ان يوجه الواقع . ان قيادة الواقع باتجاه المستقبل الاجمل هي غاية الفن ، غاية الثقافة الاصيلة كلها . وفي الزمن الاستثنائي ينبغي أن لا تتعطل خاصية الجمال . صحيح ان الحديث عن جمال الوردة وقت تمتلىء الشوارع بالدم ، هو جريمة . ما ليس صحيحا ان الدماء التي في الشوارع لا تلغي تشبث الانسان بالحياة . على النقيض ، فانها تجعل من هذا التشبث قوة صمود في وجه الدم .

□ ٤ □

اذن ، فهذا الوقت لا يمنع ان يكون علم الجمال محور هذا العدد من « المعرفة » . هل يطلب الى الثقافة ان تظل ترتدي الاسود ؟!

« ان المتعة الجمالية تخرج الانسان من حالة اللامبالاة الساكنة : هو يعجب ، ويتامل ، ويبتهج ، ويبكي ، ويغضب، ويكره » .

لا يناقض الجمال المقاومة ، بل يدعمها . والصديق الدكتور فؤاد مرعي اعدّ « للمعرفة » هذا المحور عن علم الجمال .

رئيس التحرير

المفاهيم الجمالية

د. فؤاد مرعي

المفاهيم الجمالية ، مثل المفاهيم الفلسفية ، نقاط اساسية في تاريخ الفكر البشري . وهي تعكس اهم صفات العالم (اي الطبيعة والمجتمع البشري) وعلاقاته وعملية تطور هذه المفاهيم تعكس ممارسة الإنسان الاجتماعية . ان المفاهيم ، عموما ، تمكننا من استيعاب العالم في اسسه الجوهرية وتمكننا من التأثير في الواقع . انها انعكاس لجوانب العالم الجوهرية يمكن الانسان من فصل نفسه عن الطبيعة والتعمق في معرفة العالم .

ونحن لا نستطيع ان نتصور الواقع ونتعرف عليه من دون مفاهيم مثل الزمان والمكان والكمية والنوعية والارتقاء والثورة والسبب والنتيجة والمصادفة والضرورة ولا نستطيع ان نتصور اي شيء او ظاهرة في الواقع من دون مفهومي الشكل والمحتوى . وليس بمقدورنا ان نكون صورة العالم الحقيقية اذا أسقطنا من حسابنا مفاهيم جمالية مثل الجميل والجليل والتراجيدي والكوميدي . فهذه المفاهيم هي مفاهيم اساسية شاملة تعبر عن أهم العلاقات والصفات التي تتجلى في ظواهر العالم الواقعي وجميع هذه المفاهيم ذات طبيعة موضوعية لا تتوقف على ارادة الانسان الذي يتعرف عليها . وهي ليست نتاج الخيال وليست وليدة العقل الانساني كما يزعم الكانتيون والنفعيون وغيرهم .

لقد تكونت المفاهيم الجمالية في مجرى تطور التاريخ الانساني على اساس ممارسة الناس الاجتماعية ونشاطهم الانتاجي ـ المادي . وهي ليست اشكالا للتفكير ازلية (قبلانية) سابقة للتجربة ومستقلة عنها .

ان معرفة العالم عملية تاريخية لا يمكن حصرها في مجال العمل الميكانيكي البسيط ، فهي ليست مجرد انعكاس للعالم في العقل الانساني يشبه انعكاس صورة الانسان في المرآة . فالانسانية تقوم في مجرى عملية المعرفة بتحديد اهم مراحل هذه المعرفة ـ المفاهيم . والانسان الغريزي ، البدائي ، ينظر الى ظواهر الطبيعة المتشابكة فلا يفصل نفسه عنها ، اما الانسان الواعي فيفصل نفسه عنها . ان المفاهيم هي لب معرفتنا للعالم ، وهي نقاط اساسية في شبكة الظواهر تساعدنا على معرفتنا لها وتملكها .

ادت علاقة الانسان بالطبيعة ، تلك العلاقة التي تعمقت بتطور الانسانية الى انفصال الانسان وتميزه . وأدى هذا الانفصال وهذا التميز في مجرى عملية المعرفة الى تدعيم الانسان بالطبيعة وساعد الانسان على التعمق في ظواهرها والنفاذ الى جوهر تلك الظواهر .

ولم يكن بمقدور تطور المجتمع الا ان يؤدي ، من ناحية اخرى ، الى انفصال الانسان وتميزه عن المجتمع والى نشوء الفردية والحديث هنا لا يدور حول الانعزال « في برج عاجي » او الانقطاع عن المجتمع ، فمن المعروف ان الانسان لا يستطيع ان يعيش في المجتمع ويكون مستقلا عنه ليس الحديث في هذا ، وانما في ان الشخصية الانسانية تنفصل عن المجتمع فيؤدي ذلك الانفصال الى تطور خصائصها الفردية من خلال علاقتها بذلك المجتمع .

لقد حددت عملية انفصال الانسان عن الطبيعة والمجتمع من خلال علاقته العميقة بها بهدف معرفتهما وتملكهما ، ظهور المفاهيم الجمالية . وتحمل المفاهيم الجمالية ، الى جانب ورها المعرفي الكبير ، وظيفة تربوية اجتماعية فهي التي خلقت ضرورة تكوين الناس الروحي في اتجاه معين .

في الماضي نظرت بعض النظم الفلسفية الى مفاهيم الكوميدي والتراجيدي و « الجليل » على انها اشكال للجميل ، ولكن هذه النظرة لم تكن صحيحة . فمفهوم الجليل ومفهوم التراجيدي ومفهوم الكوميدي مفاهيم جمالية مستقلة وليست عدة اشكال للجميل على الرغم من ارتباطها الوثيق به ، ذلك الارتباط الذي يتضح جليا بمجرد الحديث عن المثل الجمالي الاعلى الذي يتسم باهمية بالغة في مجال فهمنا لكل من الجميل والجليل والتراجيدي والكوميدي في الواقع وفي الفن .

ان المفاهيم الجمالية ، مثل بقية المفاهيم الفلسفية ، يجب ان تتحلى بمرونة كبيرة وان تكون مترابطة كل الترابط لكي تستوعب العالم الواقعي وتعكسه عكسا صادقا .

فالظاهرة المحددة لا يمكن ان تنعكس بكل كمالها من خلال مفاهيم غير مترابطة لا تجسد غير جوانب مستقلة من ظواهر العالم الموضوعي وعملياته واشيائه ، الظاهرة المحددة تنعكس من خلال ترابط المفاهيم ، من خلال مجمل المفاهيم والقوانين والمقولات ... الخ .

وكذلك تكون الشخصية الانسان الاجتماعي الكاملة المتعددة الجوانب وتربية صفاته الروحية وتطويرها تطويرا شاملا لا يمكن ان يتم في خلال مفاهيم جمالية غير مترابطة ، بل يتم من خلال ترابطها ، من خلال مجمل المفاهيم الجمالية المترابطة .

ولكن على الرغم من ادراكنا لترابط المفاهيم الجمالية وتشابكها ، لابد لعلم الجمال من ان يبرز بشكل مستقل كل مفهوم من هذه المفاهيم الشاملة التي نشأت عبر الممارسة الاجتماعية ــ التاريخية ولابد له من ان يهتم اهتماما كبيرا بمميزات كل مفهوم منها وخصائصه .

٢ ــ موضوعية « الجمالي » وطبيعته الاجتماعية :

ان الجميل « والجليل » والتراجيدي والكوميدي والدرامي وغيرها من صفات الواقع متقاربة من حيث طبيعتها والعنصر الجمالي هو العنصر العام الموجود في جميع هذه الصفات . فما طبيعة « الجمالي » وما خصائص الواقع الجمالية ؟.

والاجابة عن سؤال : ما هو الجمالي ؟ ضرورية من أجل دراسة المفاهيم الجمالية ومن اجل حل قضايا موضوع الفن ومحتواه وجوهره، وقضايا الطريقة الفنية وطبيعتها وغير ذلك .

واذن فمسألة « ما الجمالي ؟ » مسألة أساسية في علم الجمال وهي مازال الى يومنا هذا موضوع عدد كبير من الابحاث والدراسات في انحاء عديدة من العالم . ولكننا لا نستطيع حتى يومنا ان نقول انها قد وجدت حلها الجذري الشامل .لذا سنسعى في هذه الصفحات ان نطرح رأيا لا ندعي انه القول الفصل في هذه المسألة ولكنه اسهام وترجيح لموقف عدد كبير من منظري علم الجمال في عصرنا والعصور التي سبقته ، ولا ندعي انه ابداع في ميدان هذا العلم ، بل هو في معظمه اقتباس ومناقشة لآراء مجموعة كبيرة من العلماء والفلاسفة السالفين والمعاصرين .

وسنبدأ معالجتنا لمسألة « الجمالي » بمرحلة سريعة في تاريخ الفكر الجمالي على الرغم من ان فكرة « الجمالي » لم تطرح طرحا مباشرا فيه ، ولكنها كانت تبرز بهذا الشكل او ذاك في اثناء مناقشة « الجميل » وطبيعتــه .

لقد كانت مسألة ارتباط « الجمالي » بنشاط الانسان المعاشي ، او بشكل اوضح مسألــة دور الممارسة الاجتماعية في عملية انشــاء « الجمالي » وادراكه حجر المحك الاساسي في سعي الفلاسفة والمفكرين نحو الكشف عن جوهر الجمالي وطبيعته .

وباستطاعة المرء ان يجد نظريتين متعارضتين كل التعارض ، قطبين متقابلين في النظرة الى هذه المسألة عند سقراط وكانت . واقول ، سلفا ان الاثنين اخطآ الهدف ولم يفسرا تفسيرا صحيحا طبيعة « الجمالي » ولكنهما رسما معا حدود المسألة بحيث تقع الاجابة الصحيحة ، مــن وجهة نظرنا بين اجابتيهما الخاطئتين .

ان سقراط في محاولته استجلاء العلاقة بين الجميل والمفيد ينتهي الى المطابقة بينهما ، فالجميل ، بالنسبة اليه ، هو المفيد والمفيد هو الجميل ..

يقول سقراط : لا استطيع ان اسمي الدرع المزخرفة جميلــة اذا كانت لا تحمي المقاتل من ضربات الاعداء . وعلى العكس من ذلك ، فالدرع التي تؤدي مهمتها الاساسية اداء جيدا جميلة وان كانت زخرفتهــا قليلة القيمة .

واذن فالجميل في نظر سقراط هو المفيد القادر بشكل جيد على اداء مهمات معاشية معينة . ان في هذه المطابقة السقراطية بين الجميــل والمفيد قوة عظيمة وبذرة عقلانية قيمة لانها تدخل الممارسة الاجتماعية في تقويم « الجميل » وان كانت تفعل ذلك بسذاجة عظيمة ايضا .

غير ان موضوعة سقراط هذه تتضمن ايضا جوانب ضعف خطيرة تجعلها عاجزة عن تفسير طبيعة الجميل الشاملة ، كما ان وقائع كثيرة محددة لا يمكن ان تدخل ضمن اطرهذه النظرية .

فمن الصعب ان نفسر ، من وجهة نظر المطابقة بين الجميل والمفيد ، جمال تمثال فينوس ، وكذلك من الصعب أن يوافق المرء على زعم سقراط المتطرف الذي تقوده اليه نظرته بشكل منطقي وهو ان السلة الملأى بالزبل جميلة اذا كانت مفيدة . هكذا تتضح لنا الجوانب الضعيفة والجوانب القوية في نظرة سقراط الى الجميل .

ولكن استحالة تفسير مختلف الظواهر الجميلة وغير الجميلة من وجهة نظر المطابقة بين الجميل والمفيد خلقت في تاريخ الفكر الجمالي ابحاثا تفتش عن حل مسألة الجميل في اتجاهات ومجالات اخرى . وكان ان انشأ كانت نظريته المناقضة لنظرية سقراط كل المناقضة .

يبرز كانت ، في معرض تفسيره طبيعة الجميل ، انعدام تصورنا للمنفعة الشخصية عندما نستوعب موضوعا استيعابا جماليا . فالاستيعاب الجمالي من وجهةنظره استيعابمنزه عن الغايات والمصالح .

واذن فالقطبان المتقابلان اللذان تحدثنا عنهما من قبل هما النفعية المطلقة والمطابقة بين المفيد والجميل من جهة (سقراط) ، ونفي المصلحة العملية والمنفعة من طبيعة الجمالي نفيا مطلقا من جهة أخرى (كانت) .

ان نظرة كانت تتفوق في عدة جوانب مهمة على نظرة سقراط الى الجمالي فنظرة كانت خالية من النفعية الصريحة وبذلك تجعلنا اشد قربا الى فهم طبيعة الجمالي وهي قيمة ايضا لانها تطرح مسألة تميز الجمالي وفصل مجاله عن مجال النفعي . ولكن هذه النظرة الكانتية تغفل جوانب مهمة في مسألة الجمالي انتهت اليها النظر السقراطية . فهذه الاخيرة تشير ، وان كان ذلك بشكل ساذج جدا ، الى دور الممارسة الاجتماعية

في طبيعة الجمالي . (ان كانت) يأخذ عنصرا واحدا من عناصر هذه المسألة هو اللذة الجمالية ،ويفخمه الى درجة المطلق .

فمن المعروف ان الممارسة تقوم في عملية المعرفة بدور الهدف وبدور الاساس الذي تقام عليه هذه المعرفة كما ان الممارسة تؤدي دور المعيار الذي يحدد علاقة الموضوع بما هو ضروري للانسان . ان عالم الاشياء كله معطى للانسان الذي يستطيع تملكه ، انه يدركه فعلا ويتملكه من خلال الممارسة الاجتماعية .

وشبكة ممارسات الانسان الاجتماعية متشعبة وغنية بحيث تشمل بشكل مباشر أو غير مباشر جميع الاشياء . وليس هناك من شيء أو جانب من جوانبه لا يكتشفه الانسان من خلال ممارسته الاجتماعية المحددة تاريخيا .

واستيعاب الاشياء جماليا ليس امرا مستثنى من هذه القاعدة ، فهو يتم ايضا على اساس الممارسة .

اننا لا نستطيع موافقة كانت اذ يضع الجمالي خارج حدود المصلحة عموما نحن ندرك ان موضوع اللذة الجمالية لا يتضمن مصلحة نفعية مباشرة . فانا لا أستمتع بالجميل من أجل سد حاجة عملية مباشرة مثل العطش او الجوع ، ولكن من اجل سد حاجة اسمى بكثير من ذلك تستند الى ان للانسان ، عدا الحاجات النفعية ، جملة من الحاجات الاجتماعية المعقدة التي كثيرا ما تكون بعيدة المصلحة عن حاجاته النفعية المباشرة . ان انعدام تصورنا للمنفعة الشخصية في لحظة الاستيعاب الجمالي لا ينفي المصلحة الاجتماعية في ذلك ، بل ان اللذة الاجمالية تفترض وجود المنفعة الاجتماعية الموجودة دائما في الشعور الجمالي وجودا يكون معقدا وغير مباشر في اغلب الاحيان .

ان انعدام القياس النفعي المباشر العملي الضيق الذي يحدد علاقة الشيء بما يحتاجه الانسان ، في لحظة تملك ذلك الشيء جماليا ، لا يعني

ابدا انعدام كل قياس عملي ، بل هو ، على العكس من ذلك ، يعني ان اوسع حلقات الممارسة الاجتماعية هي القياس الذي يحدد علاقة الشيء بما يحتاجه الانسان في عملية تملك الواقع جماليا . ان الجمالي في الواقع هو قيمة للاشياء والظواهر موضوعية ، عملية اجتماعية شاملة، مباشرة او غير مباشرة ، لا من حيث وجود تلك الاشياء والظواهر لذاتها، بل من حيث وجودها للمجتمع وتقدمه .

واتساع المقياس العملي للعلاقة بين الشيء وما يحتاجه الانسان في عملية استيعاب الواقع جماليا ، هو الذي يجعلنا نتناول الشيء من جميع جوانبه عند استيعابه جماليا ، وبعبارة اخرى ، هو الاساس الذي تقوم عليه ضرورة الصورة في الفن .

ومن الطبيعي الا يحل التقويم الجمالي للظواهر الاجتماعية محل التقويم الاخلاقي او محل التقويم السياسي . فالتقويم الجمالي يتناول الموضوع في أوسع معانيه الاجتماعية ، في معناه بالنسبة الى البشرية والجنس البشري . اما طبيعة التقويم الجمالي الطبقية فينحصر دورها في تصحيح او تشويه استيعاب المعنى الاجتماعي للظاهرة .

التقويم الجمالي هو أهم تقويم ممكن للظواهر والاشياء . فعندما نقول ان هذا الانسان طليعي وثوري ... الخ نكون قد قومناه سياسيا . وعندما نقول انه زميل جيد في العمل وانه رب أسرة ممتاز ، نكون قد قومناه من ناحية اخلاقية معينة ، وعندما نقول انه عامل ماهر نكون قد قومناه من ناحية عملية ، أما عندما نقول انه جميل نكون قد قومناه اشمل تقويم ممكن .

في اعتقادي ان هذه الموضوعة واحدة من اهم الموضوعات من حيث اهميتها العملية . فكثيرا ما نجد اعمالا فنية تفتقر الى هذه المعالجة الاجتماعية العريضة ، فتكون شخوصها ، في هذه الحالة ، فتاكة لا حياة فيها شبيهة بوسائل الايضاح المدرسية .

ان مسألة معالجة الظواهر التي يجسدها الفنان من وجهة نظر جمالية ، مسألة مهمة جدا من الناحية العملية لتطور فننا وادبنا . فمن واجب الفنان ان يعالج مادته « الحياتية » جماليا ، قبل كل شيء « اذا اراد لبطله ان يثير الاهتمام من خلال غناه الروحي ونشاطه المتنوع وعالمه الداخلي المعقد .

اما معالجة ظواهر الواقع معالجة غير جمالية فتؤدي الى صور فنية باهتة وفقيرة وغير متميزة ، بل تؤدي الى ضياع جوهر العمل الفني وتدمير الصورة الفنية نفسها .

ونحن بحديثنا عن الجمالي كظاهرة لها وزنها الاجتماعي ، نؤكد على طبيعة الجمالي الاجتماعية ، وعلى موضوعيته ، لان خصائص الشيء الجمالية ، أي معناه الاجتماعي الشامل ، خصائص موضوعية ومرتبطة بدخول الشيء المعني في شبكة النشاط الحسي الانساني المتشعبة ، بدخوله في ممارسة الانسان .

وبهذه المناسبة يجدر بنا أن ننتبه الى أن العالم المحيط بنا والذي نستوعبه ، وفي عملية الاستيعاب الجمالي ندرك في الظواهر والاشياء محتواها الاجتماعي الانساني الروحي ، لاننا نتعامل دائما مع أشياء « انسنها » الانسان فعلا ، واما مع اشياء دخلت الى هذه الدرجة او تلك ، مجال نشاط الناس الاجتماعي المغير « المؤنس » المعقد .

لقد حول الانتاج المادي الطبيعة الى جسم انساني غير عضوي . ووضع على اشياء العالم الخارجي طابع انسان هذا العصر الروحي وحول ذلك العالم الى تجسيد حقيقي لقوى الانسان الجوهرية .

ان الانسان يتملك الاشياء والظواهر ، وهو يخلقها ، انه يفعل ذلك بحسب القوانين الموضوعية التي يخضع لها ويستفيد منها . وحياة الانسان كلها تفاعل مع العالم المادي وظواهره . ولذا فالاشياء والظواهر تغني الحياة الانسانية وتملؤها .

هذه الخاصة الموضوعية في الاشياء والظواهر هي التي تمنحها قيمها الاجتماعية ، قيمها بالنسبة الى الانسان والمجتمع ، وتجعلها موضوعات يقوم الانسان بتملكها وهي لذلك تكون الاساس الموضوعي للشعور الجمالي.

وبتعبير آخر ، ان « شيئية » العالم أي ماديته تحدد أشياءه وظواهره وحسيتها هي اساس الخصائص الجمالية . اما الخصائص الجمالية نفسها فهي قيمة موضوعية اجتماعية واسعة للاشياء والظواهر الداخلة في مجال تملك الانسان الاجتماعي للواقع .

وهكذا فان الخاصة الجمالية للظاهرة ليس كل قيمتها بالنسبة الى حاجات الانسان المعاشية ـ العملية ، بل هي قيمتها الاجتماعية الشاملة، قيمتها بالنسبة الى مجرى التطور التاريخي العام ، بالنسبة الى الانسانية.

في ضوء هذه النظرة الى طبيعة الجمالي يتضح سبب خلود الاعمال الفنية الكلاسيكية التي عالجت المواضيع والظواهر المعاصرة لها من حيث قيمتها الاجتماعية الشاملة .

ان استيعاب صفات الطبيعة الجمالية مرهون دائما بمقدار فهم الانسان للطبيعة وبمقدار سيطرته عليها ودرجة تملكه لها وطبيعة هذا التملك .

والجمالي ليس صفة طبيعية من صفات الشيء موجودة فيه وجودا مستقلا عن المجتمع الانساني بل هو صفة اجتماعية موضوعية تستند الى صفات الشيء الطبيعية، ومع اتساع دائرة ممارسة الانسان الاجتماعية تتسع دائرة الجمالي ويتبدل فهم الانسان له .

وفي الجمالي يشعر الانسان بدرجة سيطرته على الطبيعة المرهونة ليس بطبيعة الموضوع فحسب ، بل بخصائص الانسان الاجتماعي نفسه ايضا ، اي انها مرهونة برقي المجتمع وتطوره وتطور انتاجه .

الجمالي في الفـن :

قد يبدو لنا ، لاول وهلة ، ان الجمالي في الفن ليس الا فهم الانسان للجمالي مصاغا بصورة موضوعية ، ولكن المهم في الفن ليس تجسيد الجمالي في مادته ، فحسب بل تجسيد الموقف من هذه المادة تجسيدا يستند فيه موقف الفنان الجمالي الى خصائص مادته الجمالية ويتكشف من خلال تلك الخصائص . ولذا فان الصورة الفنية تبدو تجسيدا حيا للمادة الفنية في موضوعيتها ومن حيث قيمتها الانسانية الشاملة . وهكذا فان الصـورة الفنية تتضمن :

أ ــ المادة « الحياتية » اي خصائص الظواهر الواقعية الحسية المحددة .

٢ ــ فكر الكاتب ومثله وموقفه من المادة « الحياتية » .

والجمالي في الفن هو وحدة الافكار والمثل والمادة « الحياتية » وحدة الخاص والعام ، وحدة الموضوعي والذاتي .

ان خصائص الواقع الجمالية موضوعية وذات طبيعة اجتماعية . اما الصفات الجمالية في الفن فتتكون من وحدة الموضوعي والذاتي .

ان الواقع غني جماليا ويقوم الفن في مجرى تطوره التاريخي بتملك ثروة الواقع الجمالية المتنوعة .

المثـل الجمالي :

« الجميل » و « الجليل » و « التراجيدي » و « الكوميدي » « وغير الجميل » « والقبيح » خصائص جماليةمهمة ولكنها تتغيرتاريخيا وتتوقف على طبيعة الممارسة الاجتماعية . ويكتشف الادب والفن من خلال تطورها التاريخي ، خصائص جمالية جديدة ، ففي كل فترة من فترات تطـور الادب والفن تبرز خصائص جمالية معينة . لقد ابرز الاغريق مثـلا

« الجميل » و « التراجيدي » في أساطيرهم وفنهم . ثم اخذ الكوميدي في البروز بدءا من لقيان . اما ادب العصور الوسطى فقدم الى المرتبة الاولى مفهوم « الجليل » و « المعذب » . في حين وضع عصر النهضة « الجليل والبطولي » و « الممتع » في المكان الاول وطرح الادب العاطفي خاصة جمالية جديدة هي « المؤثر » ، اما الادب الواقعي في القرن التاسع عشر فابرز في المكان الاول الخاصة الدرامية ... وهكذا .

ان محتوى الاشياء الجمالي هو قيمتها المعقدة ، غير المباشرة احيانا ، بالنسبة الى المجرى التاريخي للتطور الاجتماعي . والاتجاه العام لهذا التطور ، بالرغم من كل تعرجه ، واضح تماما وموضوعي ومحدد بالقوانين التاريخية . وهو ينعكس بهذه الدرجة او تلك من الدقة ، في المثل الجمالية لمختلف الفئات الاجتماعية .

والمثل الجمالي تعبير مركز عن الممارسة الاجتماعية ، تعبير عن اشمل فهم لاهداف التطور الاجتماعي . انه مقياس القيمة الاجتماعية الشاملة لمختلف ظواهر الواقع . وبتعبير آخر : من خلال المثل الجمالي وبواسطته تكتشف محتوى الاشياء والظواهر الجمالية ونقوم بتملك العالم فنيا والتعرف على العالم في صور .

يصوغ الشعب مقياسه الموضوعي للجميل والجليل والتراجيدي والكوميدي في مجرى ممارسته الاجتماعية التاريخية .

وتعبر المثل الجمالية الطليعية عن ميل الانسانية الى تطوير القوى الاجتماعية ولكنها لا تفعل ذلك متجاهلة الفرد ، بل تجسد من خلال سعي الانسانية نحو الانسجام الكامل بين الشخصية والمجتمع ، فالمثل الجمالي وحدة موضوعية ذاتية يقول بيلينسكي :

« ان المثل كامنة في الواقع ، المثل ليست من عبث الخيال ، ليست اختلاقا أو حكما ، ولكنها ، في الوقت نفسه ، ليست قائمة منسوخة

عن الواقع بل هي امكانية هذه الظاهرة او تلك يخمنها العقل ويجسدها الخيـال » .

ومن دون المثل الجمالي لا نستطيع تملك الواقع جماليا .

ان تملك الواقع جماليا لا ينحصر في تملكه فنيا . فالانسان يغير الواقع بنشاطه العملي اليومي . وهو يفعل ذلك بحسب القوانين الموضوعية ومنها القوانين الجمالية فالعنصر الجمالي موجود في كل عمل انساني خلاق . وكل منتوجات العمل الانساني تحمل طابع تملك العالم جماليا الى جانب طابعها المعاشي . ان الانسان قادر على الانتاج وفقا لمقاييس وقواعد متنوعة . انه قادر دائما على معالجة موضوعه بالمقياس الملائم وهو لذلك يبدع بحسب قوانين الجمال .

ويستخدم الانسان المثل الجمالية وهي ، كما قلنا ، تعبير مركز عن النشاط الاجتماعي ، مقياسا لظواهر الواقع ، ذلك مايبدو واضحا جليا في الفن . لان الفن اعلى أشكال تملك الواقع جماليا .

يجري ابداع الفنان على أساس مثل جمالية معينة . فالمثل الجمالية ضرورية من اجل انشاء الصورة الايجابية والشخصية البطولية والتراجيدية ، ومن اجل تصوير الجميل والجليل في الواقع وكذلك من اجل انشاء الصورة السلبية وتجسيد الشخوص الكوميدية والنقدية . فمن غير الممكن انشاء صورة فنية نقدية واقعية من دون وجودمثل جمالية سامية . ان الادب النقدي الواقعي يتضمن دائما مقابلة بين ما هو مصور وبين المثل الجمالية السامية .

ولكن المثل ليست شيئا جامدا . انها تتطور باستمرار وتنمو فتنمو متطلباتها ومعدلاتها . وابراز المثل الجمالية في الفن لا يتطلب التزوير والاختلاق (التفصيل على الطلب) ، كما ان الابداع الفنـي الواقعـي

الاصيل يرفض النسخ الحرفي (الناتورالي) عن الواقع . فأفضل الاعمال الفنية يعكس الواقع ومثل العصر الجمالية عكسا صادقا واذن ، فالفن يعكس الواقع بالاستناد الى مثل جمالية معينة ، واذن فتملك العالم فنيا يحتاج الى تطوير شعور الانسان الجمالي .

٣ ــ الشعور الجمالي :

ان حواسنا الخمس الاساسية تتعامل مع صفات الواقع الموضوعي نفسها وخصائص كل حاسة من هذه الحواس ترتبط بخصائص الواقع الموضوعي الذي أوجدها والامر نفسه يحدث بالنسبة الى مشاعرنا الروحية المعقدة الامر نفسه يحدث بالنسبة الى شعورنا بالجميل والى شعورنا « بالنكتة » وغير ذلك .

فخصائص الجمالي الموضوعية هي التي حددت الخصائص الذاتية لاستيعابه من قبل الانسان، خصائص الشعور بالنكتة والمزاح ،وخصائص الشعور بالجمال وغير ذلك من المشاعر الجمالية .

والحاسة الجمالية نشيطة بشكل خاص بالنسبة الى الواقع الذي تستوعبه وتجسده وتتملكه . انها تكونه او تحلله بحسب المواقف الفكرية ومهمات الممارسة العملية . ونشاط الحاسة الجمالية المتميز وارتباطها بخيال الانسان يثير سلسلة من الادراك المتداعي للموضوع الجمالي . فعند استيعاب الكوميدي ، مثلا يتجلى نشاط الشعور الجمالي المتميز في مقابلتنا النشيطة بين الظاهرة التي نستوعبها وبين المثل الجمالي .

وبالرغم من شمول مقياس العلاقة التطبيقي في استيعابنا للجمالي فان هذا المقياس متمايز من حيث محتواه . فهو عند استيعابنا الجميل يختلف عنه عند استيعابنا الجليل . وهو عند استيعابنا التراجيدي يختلف عنه في الحالتين السابقتين .

ان استيعاب الجميل يرتبط بالدرجة الاولى ، بأشمل تقويم جمالي ايجابي تقوم به الظاهرة او تقوم به الموضوع .

اما استيعاب الجليل فيتم من خلال موقف الحماسة للظاهرة والاعجاب بها ويتم استيعاب التراجيدي من خلال التعاطف والاشفاق على الظاهرة التي تواجه الموت . في حين ان استيعاب الكوميدي يتم من خلال موقف نقدي عاطفي تجاه الظاهـرة .

ويخلق استيعابنا للجمالي في الظواهر لذة جمالية عظيمة .

ما الذي يولد فينا الشعور الجمالي ؟

من المعروف ان الظاهرة اغنى من القانون . القانون (العلم والفكر العلمي) يتضمن جوهر الظاهرة . ولكن تبقى صفات فردية كثيرة لتجلي القانون في الظاهرة المعنية خارج اطار التعميم العلمي . والانسان يحتاج الى معرفة العالم بكل غناه وتنوعه . ولذا فهو يحتاج الى الحاسة الجمالية (الى الفن والمتعة الجمالية وغير ذلك) ليحيط بظواهر العالم الواقعي بكل تعقيدها وغناها . ان العلم والفن ، الفكر النظري والشعور الجمالي يتيحان امكانية الاحاطة بالعالم بكل غناه وكل ثرائه .

يجدر بنا . ونحن نتحدث عن الشعور الجمالي ، ان نؤكد انه شعور روحي سام يشمل كل بنية افكار الانسان ومشاعره .. ولكن طبيعة هذا الشعور السامية لا تعني ابدا ان الاحساس البسيط لا يؤدي دورا في استيعاب خصائص الظاهرة الجمالية .

ان ادراك الجمالي في الظواهر يستند الى احاسيسنا البسيطة ، وبالدرجة الاولى ، الى البصر والسمع ، فالبصر والسمع هما «النافذتان» اللتان يدخل من خلالهما الجميل والجليل والتراجيدي والكوميدي الى وعينـا .

هذا يبرز السؤال التالي : لماذا لا يؤدي الذوق والشم واللمس دورا حاسما في استيعاب الجميل والجليل والتراجيدي والكوميدي ؟ .

ان استيعاب التفاهة من حيث المذاق او الرائحة او اللمس يثير أحاسيس مختلفة . ولكن استيعابها من حيث المنظر هو الاستيعاب الوحيد الذي يمنحنا متعة جمالية . ترى لماذا يحدث ذلك ؟ .

صحيح ان الانسان يمتلك الحواس الضرورية له من اجل معرفة العالم معرفة تامة ، غير ان هذه الحواس ليست ذات قيمة واحدة من حيث دورها ولا من حيث وظيفتها .

وعلى ذلك فالشم واللمس والذوق اقل قيمة من السمع والبصر اذا نظرنا الى هذه الحواس من زاوية معينة .

فالشم واللمس والذوق حواس ميكانيكية ، اذ لا بد من لمس الشيء لمسا مباشرا تقريبا لكي يتم ادراكه بواسطتها .

ثم ان هذه الحواس لا تتصل اتصالا مباشرا بنظام الاشارات المركب في الجملة العصبية . وهي ، بالاضافة الى ذلك ، ذات محتوى اجتماعي ضئيل وتقوم من حيث الاساس ، بوظائف بيولوجية .

لذا ، لا نستطيع ، بصورة عامة تقريبا ، ان نستوعب الجمالي الا بواسطة السمع والبصر ؛ وعلى اساس هاتين الحاستين تنشأ الفنون المنظورة (العمارة ، النحت ، الرسم ، الديكور ... الخ) والفنون المسموعة (الموسيقا مثلا) ، والفنون المنظورة المسموعة (الرقص والغناء الفن الاوبرالي ، المسرح ، السينما) .

اننا نستطيع ان ندرك من خلال الشم والذوق المفيد بيولوجيا والضروري للجسم (الطعام مثلا) وكذلك المنعش (رائحة الزهور)ولكننا

لا نستطيع بالاستناد الى هاتين الحاستين استيعاب القيم اجتماعيا ، والمفيد اجتماعيا بمعناه الشامل وبالتالي ، لا نستطيع استيعاب الجمالي. ان هذين الاحساسين لا يستطيعان تعريفنا بالجميل والجليل والتراجيدي والكوميدي من دون مساعدة السمع والبصر المباشرة او غير المباشرة .

ان الشعور الجمالي ملكة روحية يتحلى بها الانسان الاجتماعي وحده ويقوم بواسطتها الظواهر من حيث معناها الاجتماعي الشامل .

الشعور الجمالي هو قدرة الانسان الذاتية على استيعاب الخصائص الجمالية الموجودة في ظواهر الواقع والفن وفهمها والتمتع بها . ولذا يجدر بنا ان نؤكد ان الجمالي في الواقع موجود وجودا مستقلا عن شعور الانسان الجمالي الذي يحيط بهذا القدر او ذاك ، بالصفات الجمالية الموضوعية ويقومها تقويما متفاوت الدقة . ان الشعور الجمالي ينمو بالاستناد الى اساس بيولوجي وفيزيولوجي معين وتحت تأثير العمل . والشعور الجمالي وقف على الانسان الاجتماعي ، اذ ليس لدى الحيوان مثل هذا الشعور . وهذا الشعور الروحي ينشأ لدى الانسان بفضل العمل الذي تنشأ بفضله ايضا المعاناة الجمالية واللذة الجمالية . وهو شعور يحمل طابعا تاريخيا وطبقيا وقوميا .

ان المفاهيم الجمالية ليست اشكالا ميتة جامدة ، بل هي مفاهيم حية مرنة وظيفتها عكس تعقد العمليات « الحياتية » وتنوعها .

وسنبدأ حديثنا عن هذه المفاهيم باستعراض لمفهوم الجميل في تاريخ الفكر الجمالي .

مفهوم الجميل في تاريخ الفكر الجمالي اليوناني

١ ـ الجميـل :

١ ـ مفهوم الجميل في تاريخ الفكر الجمالي :

نشأت النظريات الجمالية في اليونان القديمة في أوساط مالكي العبيد وكانت انعكاسا لتصوراتهم لم ينعكس فيه الا بشكل غير مباشر ، وجود قسم آخر منهم من البشر في المجتمع القديم (العبيد) كان لعمله الدور الحاسم في تطور الفن القديم والفلسفة القديمة . وعلى الرغم من غنى نظرات اليونانيين القدماء الفلسفية والجمالية وشمولها لظواهر الحياة ، فانها محدودة تاريخيا وطبقيا تعكس مرحلة معينة لن تتكرر من مراحل تطـور البشريـة .

العالم القديم ـ طفولة الانسانية . واليونانيون القدماء « اطفال اصحاء » ولذا يسود الايمان بجمال العالم الواقعي عالمهم الجمالي كله . وهذا ما يتجلى في ايمانهم بالحياة وجمالها، بكل تناقضاتها وبكل انسجامها الرائع . ان فكرة انسجام الكون انسجاما جميلا موجودة في تاريخ الفكر الجمالي الفلسفي اليوناني القديم كله ....

فقد تصور الفيثاغوريون الكون انسجاما جميلا متناغما ، جمالا ناجما عن وحدة المتنوعات . ان تصور الفيثاغوريين الاسطوري عن العالم لم يقدم الكثير من أجل تطور علم الفلك ، ولكنه شهادة قيمة على اعتقاد اليونانيين القدماء اعتقادا ساذجا بجمال العالم . وترتبط نظرة هيرقليط الدياليكتيكية الى العالم بتصوره لجمال الكون . فالفلسفة وعلم الجمال لما يكونا قد انفصلا وتمايزا ، وهذا ما مكن هيرقليط من طرح مسالة صورة العالم الجمالية الشاملة .

كان الفيثاغوريون يرون الانسجام ناجما عن وحدة المتنوعات ، اما هيرقليط فيرى ان الانسجام ناجم عن وحدة المتناقضات المتصارعة . ويختلف هيرقليط عن الفيثاغوريين ايضا في انه لا يرى مثلهم ، ان الانسجام توازن ثابت جامد ساكن ، بل يرى انه انسجام متحرك دينامیکي وهو يعتقد ان التناقض خالق الانسجام وشرط وجود الجميل . فيرى المرء في المقاطع التي بقيت لنا من اقواله احد تعاريف الجميل المبكرة في علم الجمالي اليوناني اذ يقول : « الاشياء المتباعدة تلتقي ، فمن الانغام المختلفة يتكون الانسجام الرائع ، وكل ذلك ينشأ عبر الصراع »(١) ثم يضرب هيرقليط امثلة على نشوء الجميل من المتناقضات :

١ ـ الرسم يجعل الصورة تشابه الاصل من خلال مزج الاسود والابيض والاصفر والاحمر .

(١) « المفكرون القدماء في الفن » باللغة الروسية ، موسكو ـ ١٩٣٧ ، ص ٣٢ .

٢ ـ وتحقق الموسيقى الوحدة والانسجام (في الغناء الجماعي) عن طريق مزج الاصوات المرتفعة والمنخفضة والقصيرة والممدودة .

ولا ينظر هيرقليط الى الجميل نظرته الى شيء جامد ساكن ، بل يرى انه متغير ومتجدد باستمرار . ويرى هـذا الفيلسوف أن التغير قانون لكل الظواهر ويسميه « القانون الشامل » . وهو الى جانب ذلك ، يرى الجميل في الطبيعة نفسها ، ويرى الفن من خلال ارتباطه بالطبيعـة لانـه يقلدهـــا .

اسهم الفلاسفة الذريون اسهاما عظيما في تطوير الفكـر الفلسفي في العالم القديم . وكان ابرزهم ديموقريط الذي طبق النظرية الذرية في مجالي المعرفة والاخلاق وغيرهما .

يرى ديموقريط ان خير الانسان في متعته ، في ابتهاج روحه . انه يقول : « افضـل شيء للانسـان ان يعيش حياته ممتعا روحه الى اقصى حد ممكن ، متجنبا الحزن قدر الامكان ، وهو يبلغ ذلك اذا امتنع عـن البحث عن اللذة فيما هو زائل » .

ان مبدا امتاع الروح عند هذا الفيلسوف الـذري اليوناني القديـم يلتقي مع مفهوم الجميل ومع المبدأ النفعي الذي استخدمه سقراط ـ معاصر ديموقريط استخداما واسعا في تفسير الجميل .

يقول ديموقريط : يجب الا نسعى الى كل لذة ، يجب ان نسعى الى اللذة المتعلقة بالجميل فقـط ، ارفض اللـذة غـير المفيدة . ويـرى ديموقريط : ان اهـم خاصة في الجميـل هي الاعتدال الـذي اعطـاه ارسطو فيما بعد معنى متميزا . ويؤكد ديموقريط ان « الاعتدال جميل في كل شيء » ثم يقول : « لا يعجبني النقص ولا تعجبني الزيادة » و « من يتجاوز المعيار الصحيح ينقلب امتع الاشياء عنـده الى أشد الاشـياء ازعاجـا » .

عالج سقراط مفهوم الجميل معالجـة متعددة الجوانب ، ومـن المؤسف حقا الا يكون سقراط قد خلف مؤلفات خاصة به . ولكننا نتعرف على آرائه من خلال اعمال تلميذيه كسينوفونت وافلاطون الذي كثيرا ما يضع اراءه على لسان استاذه سقراط .

ينقل افلاطون في « المأدبة » و « هيبيوس الاكبر » وغيرهما اقـوال سقراط في علم الجمـال .

لقد زعم السفطائيون عدم وجـود مقياس شامل للحقيقة والخـير والجمـــال .

وان سقراط سعى الى البرهان على امكانية وجود مقاييس شاملة للجمـال .

وهكذا بدات منذ ايام سقراط عملية فصل علم الجمال عن الفلسفة ، تلك العملية التي لم تنته تماما حتى يومنا الحاضر . لقد كان سقراط اول من حاول الوصول الى جوهر المسائل الجمالية المتخصصـة . فالمفكرون قبله تكلموا على الجمال والانسجام باعتبارهما صفتين مهمتين من صفات العالم ، اما سقراط فكان من اوائل المفكرين الذين حاولوا الكشف عن هويـة الجميل وطبيعته وجوهره . وانتقـل الفكر الجمالي في شخص سقراط الى مرتبة اعلى من مراتب التجريد فبات لا يكتفي بالاجابة على مسألة : ما الظاهرة الجميلة ؟ بل راح يسأل : ما الجميل ؟ .

ان الجواب بـين هيبيوس وسـقراط(١) مليء بالمعـاني الفلسفية والنظرية العميقة في مجال الاجابة على تلك المسألة .

يقول هيبيوس مجيبا على سؤال سـقراط « مالجميل ؟ » : ان الفتاة الجميلة هي شيء جميل بالتأكيد . وهذه الاجابة مهمة من الناحية

---

(١) محاورة افلاطون وهيبيوس الاكبر ماخوذة عن كتاب « المفكرون القدماء في الفن » .

النظرية فهي تشير الى ان بحثا عن الجميل يجب ان ينطلق من حسيته . ولكن للجميل صفات اخرى غير الحسية والوحدانية لانه يتصف بالتنوع والشمول ايضا . وسقراط يؤكد ذلك في اعتراضه على اجابة هيبيوس : « ... والفرس الجميلة ، التي مجدتها الآلهة بقولها المأثور ، اليست شيئا جميلا ؟ » ، « ما نقول في هذه الحالة يا هيبيوس ؟ الا يجب ان نقول ان الفرس ايضا شيء جميل ؟ » ثم : « طيب ، اليست القيثارة الجميلة شيئا جميلا ؟ » واخيرا ، يطور سقراط نظرته الى نهايتها فيسأل : « والآنية الفخارية الجميلة ؟ اليست شيئا جميلا ؟ » وهكذا فالجميل صفة واحدة موجودة في اشياء عديدة .

ويبدو ان هيبيوس لم يستسغ ادماج المراة الجميلة والآنية الفخارية في مفهوم واحد ، فيكشف له سقراط عن جانب اخر من جوانب الجميل هو نسبيته ، ويؤكد اهمية الموازنة بين الشيء المعني وغيره من اجل تحديد درجة جماله . ويتذكر سقراط موضوعة هيرقليط المعروفة التي تقول : ان اجمل القردة بشع بالقياس الى الانسان واجمل الناس قبيح بالنسبة الى الرب . ثم يتابع فكرة هيرقليط ساخرا من هيبيوس : « واجمل الاواني الفخارية بشع بالمقارنة مع جنس الصبايا ، كما يؤكد الحكيم هيبيوس » .

هكذا ، اسقط في يد هيبيوس فراح يبحث عن الجميل المطلق ، فيكشف البحث في هذه المسألة عن جانب جديد من جوانب الجميل . ما الجميل المطلق ؟ « ما ذلك الجميل الذي يزين كل شيء غير جميل، والذي يجعل كل شيء جميلا اذا دخل عليه ؟ » ويرى هيبيوس انه الذهب . « فجميعنا يعلم ان كل شيء يمسه الذهب ، وان كان قبيحا ، يبدو لنا جميلا ما دام الذهب يزينه » غير ان مجرى المناقشة يدحض موضوعة هيبيوس تماما . ويظهر الحوار عدم وجود الجميل المطلق لان وجود الجميل رهن بالظروف . فالذهب جميل في محله ، ولا شيء جميل في غير محله ويؤكد سقراط ان الملعقة الخشبية تبدو جميلة اذا اقترنت بالآنية الفخارية اما الملعقة الذهبية فبشعة .

ويسعى هيبيوس الى ايجاد تعريف جديد للجميل فيفترض ان جوهر الجميل هو العادي الذي يقره العصر وتظهره عادات الحياة ويقول : « انني اؤكد ان اجمل شيء في كل زمان ومكان بالنسبة الى الانسان الغني الصحيح المحترم من قبل الهيلينيين ، هو ان يعيش حتى سن الشيخوخة ويكرم والديه بدفنهما في احتفال مهيب عند موتهما ، وان يدفن ، هو نفسه ، في احتفال جميل لائق من قبل ابنائه » ويقبل سقراط منه ذلك ولكنه يشير الى ان تعريف هيبيوس لا يشمل الظواهر فوق العادية . فقوله لا ينطبق على الابطال الذين انجبتهم الآلهة وهو لا ينطبق على الآلهة انفسهم .

يكون الجميل عاديا وفوق العادة ايضا ولكن ما هو ؟ وهكذا يناقش المتحاوران جانبا رابعا من جوانب الجميل يقول هيبيوس : « انظر الى اللائم نفسه والى طبيعته ، الا يبدو لك انه هو الجميل ؟ » .

غير ان سقراط يشير الى ان اللائم لا يفعل شيئا سوى انه « يجعل الشيء يبدو اكثر جمالا » ولكنه لا يجعله جميلا . وهكذا يبين سقراط ان اللائم ظاهر وليس جوهرا لان « اللائم لا يمكن ان يكون الجميل الذي نبحث عنه الا اذا كان يجعل الشيء جميلا ، لا اذا كان يجعل الشيء يبدو جميلا » .

واخيرا يطرق سقراط في حواره مجالا هاما جدا من مجالات دراسة الجميل اذ يشرح علاقة الجميل بالمفيد ومطابقته له ، فيطرح موضوعته التي يقول فيها : « يجب ان يكون الجميل ما يمكن ان يكون مفيدا » . فاذا كنا نعتقد ان الشيء : « ... مفيد على نحو ما لأمر وفي وقت ما ، فاننا نقول ان هذا الشيء جميل ، اما غير المفيد في جميع الاحوال فنسميه قبيحا » .

ويسأل سقراط في حواره مع اريستيب(١) جليسه : « هل تعتقد ان الجيد شيء والجميل شيء آخر . الا تعرف ان الجيد بالنسبة الى شيء ما هو جميل ايضا بالنسبة اليه » .

فيرد اريستيب محتجا : « في هذه الحالة تكون سلة الزبل شيئا جميلا » .

فيصرخ سقراط : « نعم ، وحق زيوس ، والدرع الذهبية شيء قبيح ، ما دامت الاولى مصنوعة لتؤدي وظيفتها جيدا والثانية تقوم بوظيفتها على نحو قبيح » .

ويسأله اريستيب : « هل تريد ان تقول ان الاشياء نفسها تكون جميلة وتكون قبيحة ؟ » .

فيجيب سقراط : « نعم ، وحق زيوس ، انها تكون جميلة وقبيحة ، فكثيرا ما يكون الجيد في حالة الجوع رديئا في حالة الحمى ، والجيد في حالة الحمى رديئا في حالة الجوع ، وكثيرا ما يكون الجيد عند الركض قبيحا عند المصارعة والجيد في المصارعة قبيحا عند الركض ، لان كل شيء جيد وجميل بالنسبة الى الوظيفة التي يؤديها جيدا ، وهو على العكس ، قبيح ورديء بالنسبة الى الوظيفة التي يؤديها على نحو رديء » .

وفي مكان آخر من « ذكريات عن سقراط » يعود كسنوفونت فيؤكد نظرة سقراط النفعية الى الجميل :

سقراط : « واذن فالمفيد هو الخير بالنسبة الى من يفيده ؟ » .

---

(١) الحوار ينقله كسنوفونت في كتابه « ذكريات عن سقراط » الجزء الثالث ، الفصل الثامن .

يفرديم : « نعم ، هذا ما يبدو لي » ...

وهل نستطيع ان نحدد الجميل على غير هذا النحو ، ام ان هناك في العالم جسم وماء او اي شيء آخر تسميه جميلا وانت تعرف انه جميل بالنسبة الى كل شيء ؟ » .

حسنا ، اليس جميلا ان نستخدم كل شيء في المجال الذي يكون فيه مفيدا ؟

يفرديم : طبعـا .

سقراط : وهل يكون الشيء جميلا بالنسبة الى اي شيء آخر مثلما هو جميل بالنسبة الى ما يكون استخدامه فيه جميلا ؟.

يفرديم : لا يكون جميلا بالنسبة الى اي شيء آخر .

سقراط : واذن فالمفيد جميل بالنسبة الى الشيء الذي يفيد منه .

يفرديم : نعم ، « هذا ما يبدو لي » .

وهكذا نرى ان فهم الجميل عنـد سقراط يرتكز الى مبدا الفائدة والمنفعية فالجميل عند سقراط نسبي متعلق بشيء المعنى ، واساس تفسير هذا المفهوم الجمالي عند سقراط هو قيمة الشيء الوظيفية ومبرر وجوده وفائدته .

اما « سقراط » الذي يطرح افلاطون آراءه على لسانه ، فيدحض الحل النفعي الماشي لمسالة الجميل . انه يؤكد وجود ظواهر صالحة جدا من اجل صنع الشر ولذا فهي بعيدة عن الكمال ولذا فهو يقول : « واذن يا هيبيوس فالقوي والنافع هنا يكونان جميلين على ما يبدو لي » .

ولكن يمكن أن يكون هناك ما هو « قوي وصالح من أجل صنع الخير ــ وهذا هو الجميل » . هنا نرى أفلاطون يدخل مجالا آخر ، مجالا جماليا أخلاقيا في معالجة مسألة الجميل . وهو هنا يستند الى تقاليد سقراط الذي يعطي المجال الاخلاقي الاولوية . ويتداخل الاخلاقي ــ الجمالي عند أفلاطون مع المعاشي النافع لصنع الخير فيسميه « المفيد » ثم يدحض على لسان سقراط رأي سقراط الحقيقي : « المفيد هو ما ينتج الجيد » و « الجميل هو سبب الجيد » . « ما يمكن أن ينتج شيئا جيدا ليس ، أبدا ، أجمل الاشياء » . وهنا تنشأ ضرورة لإيجاد تحديد جديد للجميل وتنتج عن ذلك المعالجة الشعورية لمسالة الجميل . فيشرح أفلاطون العلاقة المتبادلة بين الجميل والممتع : « الناس جميلون ، والحلي جميلة والرسوم والنقوش كذلك ــ كل ذلك اذا كان جميلا يسبب لنا المتعة عندما ننظر اليه . وهذا الشعور نفسه تولده عندنا الاصوات الجميلة ، والموسيقا عموما والكلام والحكايا ....؟ « الجميل هو الممتع الذي نشعر به من خلال البصر والسمع » و « نحن نسمي جميلا ذلك الجزء من الممتع الذي نحسه بواسطة البصر والسمع » اما « الممتع في الحالات الاخرى ، في الطعام والشراب وما يتعلق بافروديت » فيبقى خارج أطر الجميل .

ان هذا الطرح الافلاطوني لمسالة الجميل مهم من حيث ابرازه لاهمية البصر والسمع في الاستيعاب الجمالي . ولكن افلاطون يميز بين نوعين من الجميل : الجميل حسيا والجميل روحيا . ولذا فهو يطرح على لسان سقراط سؤالا وجيها : « حسنا والافعال والقوانين الجميلة يا هيبيوس ، هل نقول عنها انها تمتع سمعنا وبصرنا ؟ » .

ثم تجري محاولة للجمع بين النفعي والشعوري والاخلاقي في تعريف واحد للجميل : الجميل ـ « المتعة المفيدة » والمفيد « ما ينتج الخير » .

ولكن افلاطون يميز بين السبب والنتيجة ، ولذا فهو يميز بين الخير والجميل على لسان سقراط : « أعتقد ان الخير لا يمكن ان يكون الجميل والجميل لا يمكن ان يكون الخير ما دام كل منهما يختلف عن الآخر » .

وهكذا لا يصل هيبيوس وسقراط الى تعريف نهائي واحد للجميل من خلال نقاشهما والمعرفة الوحيدة التي توصلا اليها هي هذه الجملة الاخيرة في الحوار : « ليس تحديد الجميل أمرا سهلا ، اعتقد انني اعرف ذلك الآن » . ولكنهما في اثناء الحوار حللا ، في الحقيقة ، الجميل تحليلا عميقا ومتعدد الجوانب ، اما غياب التعريف الموحد فلا يمكن ان يقوم دليلا على عقم جدالهما النظري .

في حوارية « المادبة » تتضمن تعاليم المرأة الحكيمة ديوتيما تعريفا بطرق معرفة الجمال . فمن خلال هذه التعاليم يطرح افلاطون « نظرية الحدس » .

الحدس قبس خالد موجود في الكائن الزائل . ويحدد افلاطون الطريق من تأمل الجمال الجسدي الى ادراك الجمال الروحي . وفي هذا التحديد ينظر افلاطون نظرة ازدراء الى جمال الجسد .

ويجد المرء في اقوال ديوتيما الموجهة الى سقراط تعريفا للجمال : « الجميل موجود وجودا ابديا ، انه لا يزول ولا يزداد ولا ينقص . وهو لا يمكن أن يكون جميلا هنا وقبيحا هناك ... وما من شيء جميل في مجال ما وقبيح في مكان آخر ... والجميل لا يتجسد في اي شكل محدد أمام نظر الانسان الذي يتعرف عليه ، فهو لا يمكن ان يتجسد على شكل أيد أو أي جزء من أجزاء الجسد الاخرى ، ولا يمكن ان يكون على شكل اي كلام او اي علم من العلوم ، ولا أن يكون على شكل كائن في اي شيء

آخر ، كان يوجد مثلا في اي كائن حي او على الارض او في السماء أو في اي شيء آخر . . . »(١) .

في المقطع الذي أوردناه يبرز الجميل « مثلا » من « مثل » افلاطون خالدا جامدا لا يتغير عن عالم الاشياء الحي المتبدل ولا يربطه بهذا العالم أي رابط وهذا التحديد للجميل ينتج بشكل طبيعي من مجمل فلسفة افلاطون المثالية التي ترى أن الاشياء المحسوسة ظلال « المثل » وتعتقد ان المثل جواهر روحية ثابتة تكون الوجود الحقيقي .

وعلى الرغم من ذلك فان نظرة افلاطون الى مسالة الجميل تتضمن كثيرا من العناصر العقلانيـة لانها تطرح قضيـة جوهر الجميـل على بساط البحث .

ان افلاطون : خلاف سقراط يعالج طبيعة الجميل المطلقة وهو يفعل ذلك من وجهة نظر مثالية بحته . وهذا ما يبدو واضحا تماما في حواريته « فيليب » حيث يقدم التعريف التالي :

« انني لا احاول أن أفهم الان من جمال الاشكال ما يريد أن يفهمه أكثر الناس ، اي جمال الكائنات الحية او اللوحات ، كلا — انني اعني بذلك المستقيم والدائري . وبدخل في ذلك ، اذن ، السطوح والاجسام التي تصنع بواسطة مقص الحداد وكذلك الاجسام التي تبنى بواسطة الشاقول ومقاييس الزوايا . . .

وانا لا اسمي ذلك جميلا بالنسبة الى شيء ما ، الامر الذي يمكن ان يقال عن الاشياء الاخرى ، بل اسميه جميلا ابدا ، في حد ذاته ، بطبيعته وهو يثير متعة خاصة به وحده »(٢) .

(١) « المفكرون القدماء في الفن » ج طبعة روسية — موسكو ١٩٣٧ ص : ٦١ — ٦٢ .
(٢) « المفكرون القدماء في الفن » ص : ٧٢ .

وهكذا نرى افلاطون يرفض منذ البداية وبشكل قاطع كل تفسير مادي للجميل فلا يبحث عنه في الكائنات الحية واللوحات . وينقل تحليله للجمال الى مجال الشكل المجرد . وهو يفصل بين الشكل والمحتوى فصلا تاما عن الجمال في الاجسام الهندسية وفي التناسب ويجعل مبدأ القياس الاساسي الذي ينطلق منه .

ان الفن الاغريقي في عصره الكلاسيكي مثال حي للتناسق والانسجام وافلاطون يستند في بحثه الى تقاليد ذلك الفن وهذا ما يفسر لنا عقلانية بعض عناصر نظرته الجمالية .

وتتمم موضوعة افلاطون حول تميز المعاناة الجمالية « بثير متعة خاصة به وحده » بأهمية كبيرة في تاريخ الفكر الجمالي . فأفلاطون كان اول من عبر بهذا الشكل الصريح الواضح عن استقلال وتميز المعاناة الجمالية والتمتع بالجميل .

ولكن افلاطون يفصل في معالجته لمسألة الجميل ، الشكل عن المحتوى فصلا تاما وكذلك يفصل المادي عن الروحي في حين ان الفن الاغريقي يعبر عن الانسجام والوحدة بين الشكل والمحتوى وبين المادي والروحي .

ان فلسفة افلاطون المثالية تقوده في نهاية المطاف الى الوقوف من الفن موقفا سلبيا . فما دامت الاشياء ، في نظره ، ظلالا للمثل وما دام الفن يقلد الاشياء المحسوسة ، اي انه ظل الظل ، فهو اذن ظاهرة دنيا ؛ ولذا يحرم افلاطون الفن في دولته الفاضلة ولا يسمح الا بالاناشيد التي تمجد الآلهة والابطال .

والانسان ، بحسب نظرية افلاطون ، لا يمكن أن يتعرف الى الجمال الا في حالة خاصة محددة هي الالهام .

فمن اجل التقرب من الجميل كمثل اعلى ، لا بد للروح الخالدة ، في ان تتذكر قبل كل شيء ذلك الزمن السابق لسكنها في الجسد الزائل ، وقد اعطى افلاطون « الحدس » اهمية كبرى ، وهو عنده اندفاع غيبي يرافق طموح الروح الجدلي الصاعد نحو الاعلى في الجمال . « الحدس » اندفاع نحو ادراك جوهر العالم ، نحو ادراك الحق والخير والجمال . ان الجميل الجوهري الاصيل يدرك عند افلاطون بالحدس . وهذا الحدس ليس حسيا بل هو ذهني . وبعبارة اخرى يتم ادراك الجميل بواسطة التأمل العقلي من دون وسائل الحس والخيال المساعدة .

ويعود تأمل الجميل الى معارف الدرجة الاولى ، اي ، الى معرفة المثل الجمالي بالحدس . ويعلن افلاطون ان هذا « المثل » خارج عن حدود العالم الحسي من حيث وجوده ومن حيث معرفته . انه مثالي ويتم بلوغه بواسطة العقل . ان الخير ، وهو اعلى المثل ، يكاد يستعصي على المعرفة . ويرى افلاطون ان فكرة الخير ، التي يصعب ادراكها بمفردها يمكن ان ندركها اذا قرناها مع المثلين الاعليين الآخرين ، اي مع الحقيقة والجمال . لقد ربط افلاطون المفهوم الجمالي للجميل بمفهومي الوجود والمعرفة الفلسفيين .

لقد كانت فلسفة افلاطون المصدر الذي نهلت منه نظرية الفن المجرد تعاليمها وكذلك النظرية الشكلية في الفن والنظريات القائلة بانعدام الدور المعرفي في الفن ولا عقلانية الجمال .

وخلافا لآراء افلاطون انطلقت نظريات إرسطو الجمالية من مواقع المثنوية الفلسفية .

يرى ارسطو ان الجمال يكمن في صفات الاشياء الموضوعية :

« الجميل هو حيوان او اي شيء آخر يتكون من اجزاء معروفة يجب أن تكون منظمة على نحو معين ، كما يجب الا يكون حجمها مصادفا » .

يستخلص ارسطو الجميل من تحليله للاستيعاب الفني . ان الحجم والتناسب والنظام والتناظر ـ كل هذه الاوصاف ، من وجهة نظره ، خصائص للجميل . وهو يرى ان معرفة الاعمال الفنية تقوم على اساس معرفة الطبيعة الاصيلة للاشياء في تلك الاعمال .

ويبرز ارسطو في معرض تحليله للاستيعاب الفني ، الاعتدال ، ويعده اهم صفة جمالية :

١ ـ « الكائن الصغير جدا لا يمكن ان يكون جميلا لان رؤيته التي تتم في زمن غير ملحوظ تتبدد » .

٢ ـ « والكائن الكبير جدا ايضا ، لان رؤيته لا تتم دفعة واحدة ، ولذا فهو يفقد وحدته وكليته »(١) .

ان احكام ارسطو هذه تستند الى الاسس الانسانية التي عبر عنها الفن اليوناني القديم بانواعه المختلفة .

(١) « المفكرون القدماء في الفن » ص : ١٣٧ .

علم الجمال العلماني

« نلسون غودمان »

آ.ل. اندرييف

العلمانية تيار واسع ومتناقض داخليا في الحياة الروحية للمجتمع البرجوازي ، يشير الى الاقرار بدور خاص متميز للمعرفة العلمية المحدودة في نظام الحضارة . والأسس المنهجية للعلمانية تتناغم والموضوعة الرئيسية في المنهج الوضعي الجديد ومفادها ان المعرفة الحقيقية تأتي عن طريق العلوم المستقلة المتخصصة او عن طريق الجمع بين هذه العلوم .

يميل الفلاسفة والعلماء ذوو التوجه العلماني الى اعتبار المناهج المحددة للعلوم ، التي بلغت ذروة في النضج فحصلت على مركز القيادة في العلم المعاصر ، انموذجا وقدوة لهم . ويرى « العلمانيون » في هذه العلوم الحامل المطلق « للروح العلمية » ويجدون فيها التجسيد الحقيقي لمبادئهم العلمية الشاملة . وممثلو العلمانية لا يقيمون وزناً كافياً للخصائص المميزة للعلوم الانسانية التي ينبغي لها ، في رأيهم ، ان تستورد الطرق المعرفية من فروع المعرفة الأخرى التي يعدونها نموذج العلمية .

ومن المهم جداً ، من اجل تحليل النظرية الجمالية العلمانية ، ان ندرس آراء نلسون غودمان الفيلسوف الامريكي المشهور الذي كتب كتاب « لغات الفن » ومجموعة من المقالات . فقد اثار كتاب غودمان ضجة كبيرة في البلدان الغربية ودار حوله نقاش عاصف لا يزال مستمراً حتى الآن .

يتركز اهتمام غودمان على قضيتين اساسيتين تتجلى في تفسيرهما ميول الكاتب العلمانية . ترتبط القضية الاولى بتحليل المصطلحات التقليدية في علم الجمال واظهار المعنى الحقيقي لمفاهيمه وتصميم لغة خاصة للنظرية الجمالية . ويجيء حل هذه القضية متفقا والمتطلبات العامة التي تفرضها الوضعية الجديدة على العلم : استخدام مصطلح دقيق لا يحتمل غير معنى واحد ، مصطلح مبني على اساس وحدات مفهومية بسيطة للغاية ترمز الى « المعطى مباشرة » . أما المفاهيم الاكثر تعقيدا فلا يجوز ، بحسب هذا المبدأ ، ان تستخدم الا عندما يكون التعبير عنها ممكنا بواسطة تراكيب مختلفة من العناصر البسيطة .

اما جوهر القضية الثانية فيكمن في البحث في ماهية الفن وموازنته مع المعرفة العلمية . وتتجلى علمانية غودمان في تفسير هذه القضية من خلال تحديده لمكانة الوظيفة المعرفية للفن واعتبارها وظيفته المركزية ، وكذلك من خلال اعتقاده أن العلم (وهو في رأيه ، الصيغة العليا للمعرفة)

يقوم بدور النمط والنموذج الذي تقتدي به جميع صيغ الحضارة الروحية الاخرى ، بما في ذلك الصيغة الجمالية .

صحيح أن غودمان لا ينفي ، من حيث المبدأ ، تعدد وظائف الفن ، ولكنه يعتقد ان الوظيفة المعرفية هي أساس جميع الوظائف الاخرى : وظيفة التواصل ووظيفة الامتاع — والوظيفة التدريبية لملكات الادراك والذكاء . انه يعتقد ان « الوظيفة الاساسية للفن هي المعرفة في ذاتها ولذاتها ، أما التطبيق العملي والامتاع والتأثير والتواصل فترتبط جميعا بالوظيفة الاساسية . وهو لا يبحث عن معيار الكمال الجمالي في الجميل او الممتع بل في التأثير المعرفي للفن باعتباره منظومة خاصة من الرموز . فالكمال الجمالي ليس سوى حالة خاصة من حالات تقويم هذه المنظومة من حيث صلاحها ، الى هذا الحد او ذاك ، كأداة للمعرفة . ويرى غودمان اننا نتكلم على القيمة الجمالية عندما نريد ابراز التأثير المعرفي لمنظومات الاشارات ذوات الأنماط المتميزة للرموز الجمالية التي تمتاز من غيرها من منظومات الاشارات ببعض الخصائص البنيوية .

وهو يرى أن « حركية القيم الجمالية واستمراريتها تتحددان بطبيعتها المعرفية » . ان الرموز الفنية التي تصبح عادية تفقد قيمتها كوسيلة تنظم تجربتنا وتكف عن تحريض الفكر والخيال وينجم من ذلك انها « تهترىء » جماليا أيضا .

ان غودمان ، الذي يسعى الى تأسيس انتقائه للوظيفة المعرفية . كمفتاح لتحليل الابداع الفني ، يهتم اهتماما كبيراً بدراسة دور العاطفة في الفن . وهو يعد العاطفة أيضا وسيلة لدراسة العالم ، فبواسطة الاختلاف في الموقف العاطفي تجاه هذه الوقائع والاحداث أو تلك يجري ، تصنيفها « توزيعها »، اي التنظيم البنيوي للوحة عالمنا. غير ان الاتصال بالعمل الفني لا يترافق دائما ، برايه ، والفعالية العاطفية ولذا فهي لا يمكن أن تعد نتيجة ضرورية من نتائج الفن . كما اننا لا نستطيع ان نعد

العاطفة خاصة من خصائص الابداع الفني وحده لأن العواطف تلعب دورا هاما ايضا في البحث العلمي .

تميز فكرة القيمة المعرفية للفن علم جمال غودمان تمييزا ايجابيا من سائر النظريات الشكلية التي تنفي تماما قدرة الفنان على فهم العالم المحيط به فهما عميقا . لقد اكدَ علم الجمال الماركسي دائما ان الفن شكل متميز من أشكال انعكاس العالم المحيط وسيلة لمعرفته . ولكن من الخطأ ان نستنتج ان غودمان قد استطاع ان يتوصل الى الحل الحقيقي لمسألة جوهر الفن وخصائصه المعرفية .

ان في طرح غودمان للمسألة عيوبا منهجية عميقة تتجلى واضحة فيما بعد في النتائج التي يتوصل اليها ، محددة ، الى درجة كبيرة ، لا علمية نظريته بمجملها ، فهذا الفيلسوف الامريكي الذي يحاول ان يحل المسائل المعرفية يبقى ، من حيث الجوهر ، في الأطر الضيقة لذلك التفسير للعلاقة بين الذات والموضوع الذي اطلقت عليه الدراسات الماركسية تسمية دقيقة هي « الروبنسنية المعرفية » .

لا يوجد بالنسبة الى غودمان سوى الذات الفردية و « لوحة معينة للعالم » في راس هذه الذات . وهو يفهم المعرفة كصيغة خاصة للمقابلة بين الفرد والعالم المحيط بــه ، لا كنشاط متميز . لذا فهو لا يدرس الآليات المنتجة للأفكار الموجودة في المجتمع ولا يدرس الصيغ المتنوعة التي تخلق الحتمية الاجتماعية لهذه الافكار ، ولا أساليب اداء هـذه الافكار لوظيفتها في الظروف التاريخية المحددة . وغودمان ، على كل حال ، لا يشعر حتى بالحاجة الى مثل هذه الدراسة . انه ينطلق بصراحة أو بشكل خفي من أن العلم هو الصيغة « المثلى » للوعي ، ولذا فان موقف العلم المعرفي من الواقع يمتلك عنـده قيمة مطلقـة . ومن المعروف ان « المركزية العلمية » تؤدي الى نفي تميز أشكال الوعي الاخرى مغلقة الباب أمام دراستها دراسة مقارنة هي الشرط الاساسي لتحديـد ماهيتها المعرفيـة .

ولان الفيلسوف الاميركي لا يعترف الا بنمط واحـد من المواقف المعرفية تجاه الواقع ، فانه لا يجد سوى صيغة واحدة للحقيقة تقف في مواجهة الخطأ . وهو انطلاقا من ذلك ، يفترض أن الاختلاف بين الحقيقة الفنية والحقيقة العلمية « اختلاف جزئي أكثر مما هو اختلاف نوعي » . من الممكن ، طبعا ، أن نوافق غودمان في تحذيره لنا من المعارضة الحادة جدا بين الثقافة الجمالية والمعرفة العلمية . ولكن عدم التحديد الدقيق لكل منهما يثير اعتراضات جادة . ان الصور الفنية تتصف بتعدد المواقف من الواقع ولذا فمن المنطقي ان نفترض ان الحقيقة الفنية اكثر تعددا من صيغ الحقيقة العلمية .

ان الصور الفنية الكثيرة التي لا يمكن من الناحية الشكلية أن تكون معرفة تماما ، تعطي ، مع ذلك ، للطبقات التقدمية توجهات صحيحـة تاريخيا . مثال ذلك تمجيد الكلاسيكية للحياة الاجتماعية ، ذلك التمجيد الذي لعب دورا هاما في النضال ضـد ايديولوجيـة الانفصال الاقطاعي وفي النضال من أجل تدعيم مثل المواطنة التي حملت لواءها فئة الموظفين من النبلاء وقد كانت فئة تقدمية في عصرهـا . وتؤكـد العاطفية هـذه الموضوعة ايضـا . فقد نشأت هـذه المدرسة على أسـاس ايديولوجيـا البرجوازية التي كانت تقدمية آنذاك ، وتصح هذه الموضوعة ايضا على الرومانتيكية التي ثبتت بصفية متناقضة حقيقية خيبة امل المفكريـن بنتائج الثورة البرجوازية في أواخر القرن الثامن عشر . ولكن ، لا بد من جل فهم هذه الوقائع ، من ولوج المجال الاجتماعي في التحليل والخروج من اطر المنطلقات التي حددها غودمان .

لقد نسب ممثلو فلسفة الفن الرمزية الرائجة في الغرب ، الصيـغ المختلفة للحضارة الروحية الى المجالات المتنوعة المتخصصة في تجربـة الفرد . اما غودمان فيقف ضد نفس فكرة المقابلة الحادة بين هذه المجالات، لأنه يرى أن هذا يؤدي الى تقسيم الانسان فعليا الى عدة انماط مختلفة من الحياة الروحية والوعي والتفكير . وبذلك تتعرض وحدة وعي الانسان للشك بها من حيث الجوهر .

ان غودمان يرفض المخطط النموذجي للفلسفة الرمزية الذي يدعي ان العلم والفن يستخدمان ملكات نفسية متباينة عند الانسان وان الحد الفاصل بين هذين المجالين من الثقافة الروحية يتحدد اساسا بالفروق النفسية بين التفكير المفهومي والكلامي وبين التفكير الشعوري العاطفي . وهو يرى ان الاختلاف بين الفن والعلم يتجلى ، اكثر ، فيما يسود فيهما من « رموز لها طبائع مختلفة » ، ولذا فان « الفن والعلم ليسا غريبين غربة تامة » . ويسعى غودمان الى رسم الحد الفاصل بين الفن والعلم على اساس تحليل البنيتين التركيبية والدلالية « للغتين » الرمزيتين المستخدمتين في النشاطين الفني والعلمي .

يجدر بنا ان نلاحظ ان هذا الموقف يمتلك مبررات معينة . ونذكر هنا بأن العلماء الماركسيين قد برهنوا بشكل قاطع ان ثمة قرابة بين التفكير الفني والتفكير العلمي اللذين يستخدمان المفاهيم والصور الحسية والمحاكمات والحدس . ان موقف غودمان يتطلب حل مسألة صعبة هي صوغ معايير التمييز بين العلم والفن اللذين يعتقد بانهما صيغتين متقاربتين من صيغ الوعي . فمن دون ذلك لا يبقى من المنطقي التحدث عن الفن والعلم كموضوعين غير متطابقين من مواضيع الدراسة النظرية . لذلك يقوم بتصميم منطقي لمفاهيم خاصة يرى انها تعبر بصراحة كافية عن ماهية الجمالي ، وحله لهذه المسألة الاساسية بالنسبة اليه يتشابك تشابكا جميعا وحل مسألة اخرى ، هي التصميم المنطقي للغة خاصة بعلم الجمال تصبح وسيلة للمقابلة العلمانية بين العلم والفن .

ان الفيلسوف الامريكي اذ يسعى الى تمييز ماهية المنظومات الاشارية الجمالية ، يشير الى العلائم او الأغراض التالية للجمالي : « التمثيلية » والتماسك التركيبي او الدلالي والاشباع التركيبي وبعد ان يحلل غودمان البنية الدلالية لنظم اشارية مختلفة يتوصل الى استنتاج مفاده ان للفن نمط خاص من العلاقة « التمثيل » بين الاشارة وما تعنيه . ففي هذه الحالة تقوم بدور الدال بعض الموضوعات المحسوسة وتقوم بدور المدلول عليه الأفكار العامة والمفاهيم . مثال ذلك ان اي شيء احمر اللون « يقوم

بتمثيل » مفهوم « الاحمر » الشامل . وهو يرى أن مفهوم التمثيل يعكس في ذاته حقيقة ان الفن يعرض اكثر مما يفسر . ويفترض الفيلسوف ان النمط المنتشر في العلم هو نمط آخر ذو توجه مناقض لذلك في مجال العلاقة بين الاشارة والمدلول عليه ــ علاقة « غير تمثيلية » .

من المهم في علم جمال غودمان العلماني انه يرى في التمثيلية وغير التمثيلية اسلوبين للدلالة على المعنى يرتبط كل منهما بالآخر . وهو يعد التمثيلية علاقة ثانوية تنشأ ، في زعمه ، على أساس غير التمثيلية . ان الاقرار بتبعية لغة الفن الرمزية تبعية دلالية لنظم اشاريه اخرى من بينها لغة العلم ، يعني أن الفن يفقد الى حد معلوم ، « استقلاليته الدلاليـــه » .

ويتجلى توجه غودمان العلماني ايضا في بنائه جهازا مفهوميا لعلم الجمال على أساس دراسة خصائص النظم العددية . وقد ظهر ذلك واضحا في تصميمه لمفهوم « التماسك » الذي يلعب دورا هاما في علم جماله . « التماسك » مصطلح مأخوذ من مجال الرياضيات وهو يصف البنية الداخلية لمجموعة ما . فالمجموعة المنظمة تسمى متماسكة اذا وجد دائما بين كل عنصرين من عناصر هذه المجموعة عنصر ثالث منها نفسها . فالأرقام الذهنية أو الفعلية ، مثلا مجموعة متجانسة . ومن الواضح انه اذا كان بين عنصرين عنصر ثالث ، فان هذه العناصر البينية ستكون مجموعة لا متناهية مثال ذلك أن جميع الاعداد الطبيعية مجموعة غير متجانسة ، لأننا لا نجد بين كل زوج من الأعداد الطبيعية عنصرا من المجموعة ذاتهـــا .

يستخدم غودمان من أجل تحديد التماسك التركيبي مفهوما بينياً هو « الطبقة المحددة » . وهو يعني بذلك مجموعة العناصر التي تعتبر اشكالا مختلفة لرسم اشارة بعينها من المنظومة الرمزية . مثال ذلك أن A ، g ، a هي أساليب مختلفة لكتابة حرف واحد . اننا هنا نغفل خصائص الخط وحجم الحرف وسماكة الحبر ولونه ومقاييس الحرف المطلقة .

ونحن ، اذا درسنا الاشارات الصوتية والتشكيلية (الايقونية) ، نستطيع ايضا ان نعرف مفهوم « الطبقة المحددة » بالنسبة اليها . لذا فان الألف باء البدئية لكل منظومة رمزية هو ، عند غودمان ، منظومة من « الطبقات المحددة » .

ان تنسيب الأساليب المختلفة لانشاء الاشارة يمكن ان يثير مصاعب كبيرة احيانا . فقد لا يكون واضحا تماما انتماء الاشارة d الى « الطبقة المحددة » لـ D او حرف a المرسوم رسما غير متقن . وهكذا فان مجموعة « الطبقات المحددة » تعتبر شبكة للتنظيم من نوع ما ملقاة فوق مادة كتابية او صوتية او اية مادة حسية اخرى بهدف تصنيفها الى عناصر موصوفة وترتيبها في منظومة اشارات ،

انطلاقا من ذلك ، يسبغ غودمان صفة التماسك التركيبي على المنظومات الرمزية التي تكون فيها مجموعة «الطبقات المحددة» متماسكة. وفي المنظومات المتماسكة تركيبا لا يمكن ، بحسب رأيه ، ان تكون القراءة واحدة لاننا نجد دائمابين اي زوج من « الطبقات المحددة » K_1 ، K_2 طبقة ثالثة تختلف عناصرها ، مهما كانت ضئيلة ، عن عناصر K_1 ، K_2 ولذا فان الذات التي تستخدم منظومة اشارية متماسكة تركيبا ستتردد باستمرار في تقرير انتساب هذا الرمز او ذاك الى « طبقة محددة » بعينها لان الرمز المعني يمتلك اسسا متساوية تخوله الانتساب الى مجموعة غير محدودة من « الطبقات المحددة » التي تختلف كل منها عن الاخرى اختلافاً ضئيلاً غير ملحوظ .

ويلاحظ غودمان ، في معرض حديثه عن الجانب الدلالي في المنظومات الاشارية ، ان مجال معانيها منظم ايضا بحسب مبدأ منظومات الطبقات التي تماثل ، بمعنى ما ، « الطبقات المحددة » . وهو يسمي هذه الطبقات « الطبقات المنظمة » . وهكذا فكل اشارة (أو كل مجموعة من الاشارات ذات المعنى في المنظومة) تعني ، بشكل عام ، مجموعة كاملة «طبقة منظمة»

من الأشياء . مثال ذلك ان « الطبقـات المنظمة » في « لغـة » تتكـون اشاراتها من الكسور الذهنية التي تعني وزن الاشياء بأجزاء الأونصة ، يمكن أن تتألف من اشياء ذوات طبائع مختلفة ، ولكنها مع ذلك ذوات وزن واحد . ويمكن ، في الحالة الخاصة ، ان تتألف « الطبقة المنظومة » من شيء واحد او ان تكون فارغة . ولا يتحدث غودمان عـن تماسـك المنظومة دلاليـا الا عندما تكون مجموعـة « الطبقات المنظمـة » فيهـا متماسكة .

يستعرض غودمان تطبيقه لمفهوم التماسك في مجال الفن من خلال فن « الغرافيك » . انه يرى ان المنظومة المعاصرة للاستيعاب والتقويم الجمالي ذات طبيعة تجعل أضال تغير في اللون او الخط او ضربة ريشة الفنان ، أمرا ذا قيمة جمالية . لذا يعتقد غودمان ان أي رسمين ، مهمـا كان الفارق بينهما ضئيلا ، يشكلان عملين فنيين مختلفين ولا يمكـن ان يكونـا صورتين لعمل فني واحـد . ان مفهوم العمـل الفني في فـن « الغرافيك » هو ، بعبارة اخرى ، مثيل غني المحتوى لمفهوم « الطبقة المحـددة » .

يجري تصنيف الوقائع الفنية المختلفة في طبقة واحدة اذا كانت هذه الوقائع متكافئة باعتبارها اعمالا فنية . ان الرسم كما يفترض غودمان ، فرد في صفاته ولا يتكرر ، ولذا فان كل رسم ، مهما كان التغيير فيه ضئيلا ، (وهذا التغيير يحدث عمليا دائما) ، حتى تلك الحالات التي يسعى فيهاالفنان عن وعي الى صنع نسخة ثانية من عمله) ، هو « طبقة محددة » خاصـة تختلف عـن الطبقات الأخرى . ومجموعـة عناصـر « الطبقات المحددة » في المنظومة الرمزية لفن « الغرافيك » تميل ، على حد زعمه ، الى ان تختصر في طبقة واحدة . ونظرا لقيمـة التغـيرات الصغيرة ولضرورة تمييز كل رسم ولو الى درجة ضئيلة جـدا ، مـن الرسوم الأخرى الشبيهة به باعتباره « طبقة محددة » مستقلة ، فـان مجموعة هذه الطبقات في فن « الغرافيك » هي مجموعة متماسكة . وهذا يعني اننا نستطيع ، ولو ذهنيا ، ان نتصور بين كل زوج من الأعمـال

الفنية المتشابهة عملا ثالثا هو شكل انتقالي بين الرسم الأول والرسـم الثـاني .

يتوقف تماسك بنية المنظومة الاشارية ، برأي غودمان ، على منظومة القراءة ، وهو يتوقف في حالتنا هذه ، على معايير الاستيعاب الجمالي وعلى معدلات التقويم المعترف بها . نحن نستطيع ، من حيث المبدأ ، ان نصنف لوحات « الغرافيك » بحسـب « طبقات محددة » تكون مجموعة غير متماسكة كان نصنف هذه اللوحات بحسب تاريخ تأليفها أو بحسب مسـاحة الرسم فيها مقدرة بالسانتيمترات المربعة ، غير ان هذا النظـام في التصنيف هو ، برأي غودمان نظام رمزي ولا يمكن انيكون جماليا .

ان الفليسوف الامريكي يستخدم مفهوم التماسك الدلالي ومفهـوم التماسك التركيبي فيتوصل الى استنتاجات وملاحظات متميزة . ومن جملة استنتاجاته انه يفرق بين نوعين من الفن هما النوع « الأوتوغرافي » والنـوع « الآللوغرافي » ، وذلـك بالاسـتناد الى خصائص بنى لغتيهما الرمزيتين . فاذا كانت لاية خصائص لموضوع فني قيمة جمالية وكان تجسيد لهذا الموضوع (تجسيده ، برسوم مختلفة اختلافا طفيفا مثلا) عملا فنيا مستقلا « طبقة محددة » ، فان الفرد الذي ينشيء ذلك العمل هو منشيء عمل فني مستقل . أما العمل الفني نفسه ففريد ، مثله مثل النموذج الحسي للتوقيع أو الخاتم . طبيعي أن نماذج توقيع انسان ما تكون متشابهة وتكون مختلفة بعض الاختلاف في الوقت نفسـه . ولذا فان انواع الفن التي يؤدي فيها التغيير الطفيف في تجسيد القيمة الفنية الى خلق اعمال فنية مستقلة هي ، في نظر غودمان ، «انواع أوتوغرافية». أما تلك الأنواع من الفن ، التي لا تشكل الاختلافات الناجمة من تجسيد الوضوع الفني بلغتها الرمزية اساسا كافيا لاعتبار كل تجسيد للموضوع الفني عملا مستقلا ، فهي أنواع الفن « الآللوغرافية » في نظره .

في الفنون « الآللوغرافية » ، التي ينسب اليها غودمان فن العمارة وفن الموسيقا ، لا تكون منظومة « الطبقات المحددة » متماسكة ، بـل

تشمل كل « طبقة محددة » كمية كبيرة من التجسيدات الفردية للنية الفنية . إن منشىء العمل الفني المستقل هنا ، كما في الفنون « الأوتوغرافية » ، هو ذلك الذي يعطينا « طبقة محددة » . ولكن ، لما كانت هذه « الطبقات » واسعة الحجم ولا تتطابق ونتائج التجسيدات المحسوسة للنية الفنية ، فان من الواجب أن نميز في الفنون « الآللوغرافية » بين المنشىء والمنفذ . فالمنشىء في فني الموسيقا والعمارة ، مثلا ، هما الملحن والمعمار . اما كتابة « النوتة » الموسيقية او رسم مشروع البناء فهما ، على الرغم من انهما يجسدان « الطبقة المحددة » ، يقدمان عددا كبيرا من إمكانات تجسيدها (اداء اللحن الموسيقي أو تشييد المبنى) ، ولذا لا يمكن اعتبار كل كتابة « للنوتة » او رسم للمشروع عملا فنيا مستقلا ، بل يجب اعتبار ذلك نسخة من العمل الفني نفســه .

ان تقسيم الفنون الى فنون « أوتوغرافية » وفنون « اللوغرافية » يبدو لنا تقسيما مشروعا . ولكنه نتاج ثانوي الى درجة كبيرة في محاكمات غودمان النظرية . اما المسألة الأساسية التي استخدم غودمان مفهوم التماسك من اجل حلها (نعني هنا مسألة تحديد ماهية الفن والمعرفة الجمالية بالقياس الى المعرفة العلمية) فقد بقيت عنده من دون حل . ان غودمان يرى ان الجمع بين التماسك الدلالي والتماسك التركيبي هو خاصة أساسية من خصائص تميز الفن . ولكن ، ليس من الصعب أن نلاحظ ان كل الفنون ذات النمط « الآللوغرافي » هي غير متماسكة حتى من حيث بناها التركيبية . وهكذا لم يستطع غودمان ان يستخلص ماهية الفن بمساعدة مفهوم التماسك .

والمفهوم الأقل صلاحا لهذه الغاية من مفهوم التماسك هو مفهوم « الاشباع التركيبي » الذي يستخدمه غودمان من اجل التمييز بين المنظومات الرمزية الفنية وبين العناصر الايضاحية المتنوعة في النشاط العلمي كالخرائط والمخططات وما شابه ذلك . ولإيضاح ذلك يسوق الفيلسوف الامريكي المثال التالي : « وازنوا بين المخطط الكهربائي المصور

آنيا وبين رسوم هاكوساي التي تصور جبـل فودزي انكم في الحالتين سترون دوائـر الخطوط السوداء التي قـد تكون متساوية تمامـا في مقاييسها ومع ذلك فنحن أمام عملين احدهما فني والآخر ليس فنيا » .

اين يكمن الفرق بينهما ؟ يعتقـد غودمان ان الفرق يكمن ايضـا في خصائص منظومة قراءة هذين الرسمين . فعند استيعاب العمل الفني تكون خصائص التصوير اكثر قيمة بكثير مما هي عليه عند استيعاب المخطط . اننا عندما نستوعب العمل الفني ، نهتم مثلا بعناصر كسماكة الخط ولونه وما شابه ذلك . اما قراءة المخطط قراءة صحيحة فلا تحتاج منا الى اكثر من معرفة احداثيات كل نقطة . اما لون الخط وسماكته فهما في هذه الحالة علامتان محايدتان . وهذا يعني بزعم غودمان ، أن الاعمال الفنيـة تمتاز باشباع تركيبي أكبر مما في الوسائل التخطيطيـة العلميـة .

ولكن الفروق المعطاة ليست الا فروقا كمية وتعسفية الى درجـة كبيرة . ان انتقاء « الحافة » ، التي ترسم في هذا المجال حدود الفنية ، لا يمكن أن يكون الا انتقاء تعسفيا . فما الذي يجعلنا حقا نعتبر النصوص فنية اذا كانت العلامات الخطية المهمة في قراءتها هي « مثلا » ، وليست « + » ، أو « ـ » ؟

ان الفيلسوف الامريكي يتنكر عمليا لأي فصل واضح ، بدرجة كبيرة او صغيرة ، بين العلم والفن على أساس الاختلاف بين اللغتين الرمزيتين اللتين يستخدمانها . ويصل غودمان في النتيجة الى صيغ مائعة كتلك التي يستخدمها علم الجمال المزيف الذي يرفضه . انه يزعم أن علائم الجمالي و « أعراضـه » التي « اكتشفها » تمتلك ، في الغالب ، ميلا الى الوجود في التجربة الجمالية والى شغل المكانة الاولى فيها . ولكن ايا منها يمكن أن يغيب من التجربة الجماليـة وان يظهر ، في الوقت نفسه ، في التجربة غير الجمالية » . وهو يرى أن تعبير « أعراض » بحد ذاته يجب أن يؤكد الطبيعة غير الضرورية لعلائم الجمالي .

كما ان هذه المسألة لا تزداد وضوحا من خلال زعم غودمان عن سيطرة الرموز ذوات الطبيعة الجمالية في مجال الفن وسيطرة منظومات رمزية ذوات سمات مناقضة لذلك في مجال العلم . ان مفهوم السيطرة لا يتيح لنا ، اولا ، ان نحدد بدقة كمية الاختلاف . وهو ، ثانيا ، مصطلح غير محدد ، فاكتشاف طبيعة الرموز السائدة في هذه او تلك من المنظومات الرمزية او النصوص الاشارية ، واكتشاف الرموز العرضية في هذه المنظومات والنصوص لا يمكن أن يتم ، بزعم غودمان ، الا بالحدس . انه لا يقترح طريقة صارمة للقيام بتحديد ذلك ، بل ان ايجاد هذه الطريقة ليس ممكنا في اعتقادنا . ولذا فليس من المدهش ان يسمح في نظريته الجمالية بوجود ما يسميه نتاج روحي من نمط انتقالي . انه المنظومات الرمزية والنصوص الاشارية التي تمتلك علائم جمالية وعلائم غير جمالية. ولكن غودمان لا يشرح لنا كيف يجب أن نعالج وقائع من هذا النوع .

اثار التناقض بين طموح غودمان الى نظرية جمالية علمية دقيقة والنتائج الحقيقية التي توصل اليها ، موجة انتقاد ضده حتى من ممثلي الاتجاه العلماني نفسه . فالباحث الفربي م. ويتنر الذي بحث كثيرا في مسائل اللغة النظرية لعلم الجمال ، والذي استقبل اعمال غودمان بعامة استقبالا حسنا ، يقول : « ان الزعم بأن بحثه (بحث غودمان ـ المؤلف) الدقيق الصبور في لغة الفن يتسم بأهمية أساسية في مجال فهم الفن وهو زعم تعسفي لا يختلف في طبيعته عن النظريات الجمالية التقليدية التي يرفضها بحق » .

وهكذا فان محاولات تحديد ماهية الوعي الفني واعطاء معايير للفصل بين الفن والعلم في اطر هذه النظرية التي نحللها ، هي محاولات مخفقة . فالفرق بين انعكاس العالم علميا وانعكاسه فنيا يغيب دائما عن عين الباحث ، وهذا امر يفسره الى حد بعيد ضغط المخططات العلمانية التأملية على وعيه . ان دراسة غودمان للفن بواسطة جهاز مفهومي صممه أصحاب المذهب العلمي من اجل حل مسائل منهج العلم ، لا تمكنه من

اظهار جوانب وخصائص في الثقافة الفنية غير تلك الجوانب والخصائص الموجودة في المعرفة العلمية ايضا . ان هذا الجهاز المفهومي لا يتيح امكانية اكتشاف الفرق بين العلم والفن . والباحث ، باستخدامه لهذا الجهاز ، لا يمتلك الطرائق الملائمة والمفاهيم المكافئة من اجل اكتشاف المحتوى المتميز للفن واثباته .

لقد درسنا حتى الآن التأثير المباشر لمبادىء العلمانية في نظرية غودمان الجمالية . ولكن آراء الباحث الجمالية تنبع من موقفه الفلسفي المحدد الذي يرتبط ، الى درجة بعيدة ، بالوضعية الجديدة . صحيح ، انه في ابحاثه في علم الجمال يعلن عن رغبته في الابتعاد عن قناعاته الوضعية القديمة وفي دراسة الفن من دون افكار مسبقة . ولكن هذا الاعلان ظل مجرد رغبة طيبة .

يظهر تأثير المخططات النظرية المألوفة عند الباحث الامريكي على اوضح وجه في حله للمسألة المتعلقة بنسبة الفن الى الواقع ـ مسألة «التصوير» . وجوهر هذه المسألة هو تحديد كيف يتم الربط الشيء بين اعمال الفن والواقع وكيف يبدو العالم في الوعي الفني ، وكيف تصدر الذات حكمها على الوقائع والاشياء والظواهر المصورة في العمل من خلال المظهر الخارجي لهذا العمل . وبعبارة اخرى : كيف ننسب الرموز الفنية الى الموضوعات الموجودة وجودا حقيقيا . ان هذه المسألة هي ، في جانبها الخاص ، مسألة الواقعية في الفن .

يتساءل غودمان : كيف نفهم القول بان العمل الفني A يصور موضوعا ما ، وليكن B ، او القول بان العمل الفني A يعطينا الموضوع B (وليكن B شخصا بعينه مثلا) ؟ ويجيب الفيلسوف : انهم في هذه الحالة يزعمون عادة وجود تشابه بين A وذلك الانسان . ولكنه يرى ان هذا التفسير سطحي وغير تحليلي وساذج . فعلاقات التشابه والتصوير لا يمكن ، بزعمه ، ان تتطابق بسبب الفارق المنطقي بينهما .

التشابه علاقة متناظرة وقابلة للقلب ، اي ، اذا كانت A تشبه B فان B تشبه A . ولكن العلاقة التصويرية لا تمتلك هذه الخاصة . فاذا كانت اللوحة تصور الامير ولينغتون فان الزعم المعاكس (كأن نقول ان الامير ولينغتون يصور رسمه) هو زعم لا معنى له . ان الشيء يمكن ان يشبه كثيرا اشياء من النوع نفسه . ولكن هذا النمط من التصوير ليس منتشرا ولا طبيعيا . فلوحة كونستيبل ، مثلا ، التي يصور فيها حصن مارلبورو تذكرنا بغيرها من اللوحات اكثر مما تذكرنا بحصن مارلبورو . ومع ذلك فهي ، صورة الحصن وليست صورة للوحات الاخرى .

ويعتقد غودمان ان نظرية النسخ ضعيفة لسبب آخر هو استحالة تقديم موضوع واحد في وقت واحد في جميع مستويات وجوده . كيف يجب ، مثلا ، ان نصور انسانا بعينه ؟ انه ، في الوقت نفسه ، كائن بيولوجي من نوع متميز ، وهو « عدد غفير من الذرات ، ومجموعة من الخلايا الحية ، وعازف كمان ، وصديق لي ، وغبي ، واشياء كثيرة اخرى » .

« وما دامت جميع هذه الامور اساليب لوجود الموضوع فان ايا منها لا يمكن ان يكون الاسلوب الوحيد » . ان تصوير الشخص المعني تصويرا يبلغ الحد الاقصى من مشابهة الاصل يتطلب تصوير صفاته المتنوعة تصويرا تاما في العمل الفني . ولكن هذا ليس ممكنا . « فانا لا استطيع نسخ جميع الصفات في وقت واحد ، فمع اضطراد نجاحي في هذا الامر ، يزداد ابتعاد النتيجة عن ان تكون لوحة واقعية » .

ان هذه الاستنتاجات مرتبطة الى حد بعيد ببحوث غودمان في مجال علم المعرفة ، تلك البحوث التي عرض نتائجها في كتاباته عن المنطق ونظرية المعرفة . ففي هذه الاعمال طرح بروح المذهب الاصطلاحي ، موضوعة

مفادها انه يمكن ان توجد ، من حيث المبدأ ، عدة تعريفات متكافئة للحقيقة ، ولكن لا يمكن الاقرار بأن التجربة الذاتية تتجزأ في هذه التعريفات الى وحدات ثابتة نسبيا ، الى « عناصر » للعالم . ويرى غودمان في الوقت نفسه ، انه لا توجد وجهة نظر واحدة (ولو بمعنى نسبي) « طبيعية » تجاه الموضوع .

ان تحليل افكار غودمان الفلسفية العامة يلقي الضوء على فهمه لوظائف التصوير الفني التي يطابق بينها وبين التصنيف اللغوي ، لظواهر الواقع . « اننا نصنف الموضوعات بواسطة صور ــ بطاقات مختلفة ، تماما كما نصنفها بواسطة بطاقات كلامية متنوعة » . وهكذا فان مهمة التصوير الفني ليست تجسيد الموضوعات ولا محاكاة الواقع ، بل هي تصنيف الواقع تصنيفا مفهوميا .

والتصنيف هنا يعني انشاء الموضوعات وتصميمها بحسب المهمات والغايات التي ترغب فيها الذات . يؤكد ذلك قول غودمان « ان الطبيعة نتاج الفن والافكار » . فهذا القول يظهر بوضوح قناعته بالدور البناء للنظم الرمزية التي يرى فيها وسيلة لبناء الصورة المثالية للعالم وبذا تكون من وجهة نظر الفيلسوف المثالي غودمان ، وسيلة لبناء هذا العالم نفسه .

وبما أن الاعمال الفنية ، بحسب نظرية الباحث الامريكي ، وسيلة تنظيم نمط الواقع الخاص بنا ، فانها يمكن ان تساعد ، الى درجة ما ، في اعادة بناء الواقع مثيرة تداعيات غير مألوفة مظهرة التشابه والاختلاف حيث لم يكن ذلك ظاهرا من قبل . اما دورها فيفسر ، على كل حال ، بشكل مماثل لتفسير دور العلم : « اذا تم تنفيذ مهمة العمل الفني تنفيذا ناجحا وكانت هذه المهمة موضوعة بشكل صحيح .... فانها ، كالتجربة الحاسمة ، تقدم اسهاما اصيلا في المعرفة » .

في ضوء هذه الموضوعات يتضح تماما ان تفسير قضية التصوير الفني كصيغة من صيغ التشابه بين الصورة والاصل ، يناقض روح المبنى المثالية عند هذا المفكر البرجوازي . ففي هذه الحالة سيكون من الضروري التخلي عن الاقرار بالوظيفة البناءة ، « الخلاقة » للنظم الرمزية ، وسيكون من الضروري الاعتراف بأولوية الواقع الموضوعي الذي يحدد البنية وغير ذلك من خصائص النظم الاشارية . ولذا فان غودمان يعرف التصوير الفني تعريفا وظيفيا مجردا باعتباره علاقة بين الرموز الفنية والموضوعات الواقعية مثبتة في اطر منظومة دلالية معينة .

وهو يفسر بهذه الطريقة ايضا قضية الواقعية في الفن . فجوهر الواقعية ، من وجهة نظره ، ليس في مشابهة الصورة للمصور ، بل هو في خصائص مكانة العمل الفني في منظومة الثقافة الجمالية . فاذا استخدمت في اللوحة او الرسم او القطعة المنحوتة لغة رمزية واسعة الانتشار في اطر الثقافة المعنية ، فان اعضاء المجتمع المعني يستوعبون هذه الاعمال الفنية باعتبارها اكثر واقعية من تلك التي تستخدم فيها وسائل تصوير غير مألوفة . وهكذا يرى غودمان ان الواقعية مفهوم نسبي يتحدد بمنظومة التصوير المستخدمة في ثقافة معينة . ولذا فهو يرى ان الواقعية مرتبطة بمدى السهولة التي « تقرأ » فيها الذات المعلومات المرمزة في العمل الفني ، وبمدى تطابقها وانماط الاستيعاب المألوفة .

ان افكار غودمان حول العلاقة بين الفن والواقع لا يمكن ان تكون مقبولة . صحيح ان العمل الفني لا يستطيع ان يجسد تجسيدا مطلقا هذه او تلك من ظواهر الواقع . فظواهر الواقع هي الاغنى والاكمل والاكثر تنوعا على الدوام . ولذا فان كل تشابه بين الاعمال الفنية وظواهر الواقع هو تشابه ناقص نسبيا . ولكن هذا لا يعني ابدا اننا يجب ان نغفل مسألة التشابه اغفالا تاما عند تحليل مسألة العلاقة بين الفن والواقع .

يخلط غودمان بين نمطين من الصور ينتميان الى مستويين من مستويات تصوير الواقع وفهمه . وظيفة النمط الاول هي « تمثيل » موضوع الوعي ، تثبيت موضوع الفكرة (هذا هو في الحقيقة مفهوم غودمان عن التصوير) . والصور التي من هذا النوع ترتبط ، عادة ، ارتباطا وثيقا بالوعي العادي . وفي هذه الصور يتم تثبيت المظهر الخارجي لظواهر الواقع المعنية ، وتصوير صفاتها التي تستوعبها الحواس . اما صور النمط الثاني فيمكن ان تخلو من الشبه الحسي للموضوعات الواقعية ، اذ تحمل محاكاتها للواقع طابعا غير مباشر (التماثل البنيوي — وما شابه ذلك) . ولكن هذه الصور لا تمتلىء بالمعنى الا عند نسبتها الى صور النمط الاول .

ولذا ، عندما يدور الحديث عن التصوير ، يكون التشابه بين الصورة والموضوع الواقعي ، بهذا المقدار أو ذاك ، امرا ضروريا . والحجج التي يوردها غودمان لدحض هذه المقولة لا يمكن ان تنطبق الا على الصور غير التمثيلية التي يعمم خصائصها على الصور التمثيلية . وهو ، في هذا الشأن ، لا يراعي ماهية الفن الذي لا يقبل بطبيعته الفصل الحاد بين الصور الاولية التمثيلية الحسية وبين الصور الثانوية المجردة ، ذلك الفصل الذي انتشر في علم الطبيعة النظري . انه لا يأخذ بعين الاعتبار أن لتكيف الوعي مع هذه أو تلك من الاساليب الابداعية حدودا معينة فمحبو الرسم في الغرب، مثلا ، قد الفوا منذ زمن بعيد ابداع الفنانين التجريديين الذي اصبح بالنسبة اليهم عنصرا مألوفا في الحياة الفنية . ولكن ما من أحد ، بما في ذلك النقاد البرجوازيون ، يفكر بتسمية اللوحات التجريدية لوحات واقعية .

ان غودمان ، الفيلسوف الاسمي المتزمت ، لا يعترف بوجود غير عدد قليل من الموضوعات الاولية ويرفض الاقرار بواقعية كل العناصر المختلفة

عنها ، لأن ذلك يمكن ان يؤدي ، في زعمه الى بعث الميتافيزياء . وهو ، لهذا السبب ، يسعى الى ان يبعد من لغة علم الجمال المصطلحات التي تعني العناصر التي لا يرغب فيها .

ولن نتعمق هنا في مناقشة المجالات المنطقية والمعرفية المتنوعة الناجمة من هذا الموقف ، ولن نناقش هنا سوى نتائج هذا المبدا . النتيجة الأساسية لهذا المبدأ هي ان غودمان يمسح من النظرية ، الى جانب العناصر «الميتافيزيقية » ، مفاهيم مثل « الصفات الجمالية للموضوع » و « المعنى الفكري للعمل الفني » وماشابه ذلك . ويرى في الفن بشكل أساسي صيغا معينة من الجمع بين « المعطى مباشرة » أو بين « صفات الرسم » (النقاط الملونة أو الخطوط في الرسم ، والأصوات الأولية في الموسيقا وما شابه ذلك) ، التي يتم استيعابها كما هي استيعابا مباشرا ، من دون التطرق الى محتوى العمل الفني ، وتنتسب الى الموضوعات غير الفنية .

وهو يقول إن مثل هذا الانتساب يتطلب من العمل الفني « أن يؤدي وظيفته في منظومة يكون فيها تحديد الموضوع المنعكس فيه مرتبطا كلياً بصفات الرسم التي يتسم بها الرمز » . وفي هذه الحال يتم استيعاب العلاقة بين المظهر الخارجي للموضوع وبين « صفات الرسم » باعتبارها مجرد علاقة شرطية . ان وجهة النظر هذه تعكس ، برايه ، النظرة الفيزيائية الى العمل الفني ، وتوجد ، مقابل هذه النظرة ، نظرة « ظواهرية » ترى أن عناصر العمل الفني هي وحدات معنوية أكثر تعقيداً كصور الناس والأشياء وافعال الشخوص المفهومة والتداعيات .

ان لب موقف غودمان هو اعتقاده بامكانية تفكيك العمل الفني الى جواهر اولية ذات طبيعة فيزيائية ودراستها باعتبارها عناصر واشارات

بدئية في لغة الفن الرمزية . ولكنه لا ينفي هنا أن هذه العناصر تكون اجزاء اكثر تعقيداً في العمل الفني . أما « الظواهريون » فيفترضون بعكسه ، ان الباحث اذا قام بهذا التفكيك ، يتجاوز عتبة الفنية ولا تكون الوحدات الأولية التي يحصل عليها جواهر للعمل الفني ، بل عناصر لماهية اخرى مغايرة له تماما ، كأن تكون « للجسم الفيزيائي » لهذا العمل الفني .

ليس صعبا على المرء ان يرى « فيزيائية » علم جمال غودمان ــ إنه تجسيد اسمي للنظرية المنهجية الشاملة للوضعية الجديدة ، تلك النظرية التي تسعى الى بناء علم جمال « علمي تماما » يستند الى اسس تجريبية « صلبة » و « واضحة » ، ويستخدم لغة نظرية « صارمة كالرياضيات » . ثمة منظرون علمانيون آخرون يعرضون هذه الافكار بشكل مغاير لهذا ، ولكن منطقهم واسلوبهم في معالجة الفن يتطابقان في امور كثيرة ونظرية غودمان . ولذا فليس مدهشا أن يتوصل المنظرون العلمانيون الى نتائج متشابهة الى حد كبير . والنتيجة « الاولى في الأهمية » مفادها القضاء على العمل الفني كبنية معنوية متميزة ذات مستويات متعددة ، لا تنحصر صفاتها في تراكيب خصائص عناصرها المكونة . ذلك بالضبط ما حدث لغودمان . لقد « مسح » هذا الفيلسوف الأمريكي حدود الفن ، عند تحليله المنطقي لقضايا العلاقة بين العلم والفن، وذلك بهدف التقريب بين الثقافة الفنية والعلم ولكنه عند تأسيس الطريقة الفيزيائية نظريا (انتهى ، بشكل عام ، الى تدمير الفن كموضوع نظري ، والى تفكيك العمل الفني الى وحدات اولية ليست من ماهية بل تتجاوز حدود الفنية) .

والنتيجة المنطقية المباشرة الثانية لموقف غودمان هي « المساواة في الحقوق » بين الفن التجريدي الخالي من الموضوع وبين الفن ذي

الموضوع والمحتوى . وهذا أمر مفهوم . فما دامت العلاقة بين الفن والواقع تنحصر ، برأيه في إقامة علاقات دلالية اصطلاحية بين موضوعات الواقع وظواهره وبين العناصر « الجوهرية » للنسيج « الفيزيائي » للعمل الفني (الأصوات الأولية والنقاط اللونية وما شابه ذلك) فان المستويات الاعقد والأسمى في العمل الفني تصبح زائدة علمياً . وهكذا يصبح علم جمال غودمان العلماني الشكل تبريراً نظرياً للممارسة العلمية لاكثر اتجاهات الفن « الموردينستي » رجعية .

لقد إثارت مبادىء علم جماله المعارضة حتى من جانب الكثير من الباحثين البرجوازيين فنحن لا نستطيع ، مثلا ، الا ان نوافق ب. بوريتس الذي يقول في معرض تحليه لعلم جمال غودمان « الفيزيائي » . « إننا ، إذ نتحدث عن الأعمال الفنية بحد ذاتها ، نعني بهذا المصطلح الماهيات التي تنشأ فعلا على اساس عناصر معينة في العالم الفيزيائي ، ولكنها هي نفسها ، كوقائع فنية ، ليست مكونة منها » . أما الباحث آ . سيفيل فيلوم غدومان لان نظرية الأخير لا تستطيع أن تفسر لنا سبب تركز اهتمامنا في الفن حول الاشياء التي تقول هذه النظرية « انها عناصر غير اساسية وانها ... اضافات بسيطة ومصادفة الى الفن » .

نحن نعتقد ان قضية تحديد الوعي الفني والوعي العلمي يمكن أن تعود بمعظمها الى الاختلاف التاريخي بين « البرامج » المتكونة تاريخياً والتي تحدد هذا السبيل أو ذاك لمعرفة الواقع المحيط بنا . إن الفهم الصحيح لماهية الفن يفترض التخلي عن التجريد الضيق « للروبنسنية المعرفية » ، ودراسة مكانة الفن والعلم في منظومة الثقافة ، والبحث عن « الهوية » الداخلية للفن والعلم والمبادىء التي تنظمهما وتميزهما . فمن اجل اظهار خصائص الفن التي تميزه من المعرفة العلمية لا بد ، في البدء ، من الاقرار بتميز الصيغ المتعددة للثقافة الروحية التي لا تتفق والسعي العلماني الى « حشرها » جميعا تحت لواء النموذج العلمي .

ان اعمال ن. غودمان تشتمل ، من الناحية المنهجية ، على دراسة لأهم مسائل علم الجمال ، ماهية الجمالي ، والعلاقة بين الفن والواقع ، وماهية الفن ، والعلاقة بين الابداع الفني والابداع العلمي ، وقضايا الصدق والواقعية في الفن وغير ذلك ، ولكن الحلول التي يقترحها لا يمكن أن تعد علمية . فالعيوب العامة في نظرية غودمان العلمانية متجذرة في منهج المذهب العلماني ، في المبادىء الفلسفية العامة للوضعية الجديدة . ان غودمان أخفق في تحقيق طموحه الى بناء علم جمال صارم « منسجم علميا » . فالبحث عن حل لهذه المسألة يجب ان يقوم على اساس المنهج الماركسي . إن الأسس النظرية لعلم الجمال العلمي قد صيغت في أعمال كلاسيكيي الماركسية حيث يجد المرء صياغة الفهم المادي للتاريخ والمجتمع والثقافة .

علم الجمال الاجتماعي النقدي

« هربرت ماركوزي »

ك.غ. فيلونوفا

ثمة دور متميز لمدرسة فرانكفورت في الفلسفة وعلم الاجتماع بين مختلف المدارس الاجتماعية ـ النقدية في الفلسفة البرجوازية المعاصرة الطامحة الى حل المسائل « الكونية » للتطور الاجتماعي والثقافي للمدنية البرجوازية . وقد مارس ممثلوها الرئيسيون (م. هوركهايمرو ت. آدورنو و هـ. ماركوزي واي . فروم ويسو . هابيرماس) تأثيرا قويا في تكوين ايديولوجيا حركة « اليسار الجديد » وتكوين البواعث

السياسية لهذه الحركة . ان الفعالية السياسية « لليساريين الجدد » آخذة في الانحطاط منذ أوائل السبعينات ، كما ان منظماتهم ومجموعاتهم الكثيرة آخذة في الانحلال سواء في الولايات المتحدة الأمريكية او في بلدان أوربا الغربية مظهرة بوضوح تام افلاس الاوهام اليسارية الطوباوية المتطرفة . ومع ذلك فان احتجاج الشباب والفئات الواسعة من المثقفين اليساريين الراديكاليين يبقى قوة حقيقية .

تنعكس أزمة المجتمع البرجوازي بمجمله في عملية تطور الوعي الراديكالي اليساري المعقدة المتناقضة وفي الحركة الاجتماعية ــ الثقافية لهذا اليسار . ويشهد هذا التطور على المحاولات المكثفة التي تقوم بها القوى الاجتماعية المعارضة بحثاً عن قيم جديدة . ان أزمة الدعوات السياسية العاطفية التي تطلقها « ثقافة الاحتجاج المضادة » (« الرفض العظيم » و « الوهم ــ السلطة » و « دولة العواطف » وغير ذلك) لا تعني الافلاس التام من النقد الاجتماعي والديمقراطية في موقف المثقفين الراديكاليين اليساريين .

ان تشارلز ريتش صاحب واحد من الأبحاث الاولى في « الثقافة المضادة » يصف اهداف هذه الحركة ومعناها فيقول : « ليس من حق قوة الوعي الجديد ان تحتكر الافعال لا في السلطة السياسية ولا في نضال الشوارع . انها تتجسد في قيم جديدة وفي نمط حياة جديد » . ويجد تغير تكتيل « اليساريين الجدد » باتجاه الثورة « بواسطة الوعي » و « تغيير انفسنا ذاتها » تبريره النظري في نظريات النقد الراديكالي اليساري . أضف الى ذلك انه اذا كان من الضروري أن نراعي عند دراسة الوعي العفوي للمشتركين في الحركات الجماعية للاحتجاج السياسي والثقافي « التناقض النوعي الموجود » في « الوعي الجماعي » وان نراعي ايضا الصيغ المتناقضة في التعبير عن الدوافع التاريخية ــ الثقافية لتوحيد الوعي العفوي وتسويته ، فان تفسير الطبيعة المتناقضة للنظرية التي تقدم الى الجماهير وتدعي انها تفهم الواقع الاجتماعي فهما اصيلا ، هو احدى المهمات الرئيسية في نقد هذه النظرية .

ان الراديكالية ــ اليسارية هي ، في المجالين الفكري ــ التاريخي والاجتماعي النفسي ، صيغة من صيغ النقد الرومانتيكي البرجوازي الصغير الموجه الى الرأسمالية . ومن المفيد هنا ان نذكر بكلمات ماركس الذي يقول ان « النظرة الرومانتيكية ... سترافق النظرة البرجوازية حتى النهاية السعيدة للبرجوازية » . لقد تكونت مجموعة الافكار ، التي ترتبط في الوقت الحاضر ارتباطا قويا بالراديكالية اليسارية المعاصرة ، في أطر مدرسة فرانكفورت نفسها ، ولكن تطور آراء ممثلي هذه المدرسة يشهد على تغيرات واختلافات هامة في نظراتهم الفلسفية ــ الاجتماعية وفي توجهاتهم السياسية . فتنامي عناصر الطوباوية ، مثلاً ، برز ، بقدر متساو ، كخاصة من خصائص مذهب ماركوزي « النقدي ــ الاجتماعي » الراديكالي اليساري ، وكخاصة من خصائص النمط الاصلاحي « للتواصلية المجردة » الذي صاغه ممثل « الجيل الثاني » من الفلاسفة الفرانكفورتيين ، المنظر السياسي يو . هابرماس .

تتجسد الصفات الأساسية في الموقف الراديكالي اليساري بما يلي : أولا ــ انتقاد الرأسمالية الاحتكارية كنظام اجتماعي شامل . ويرى هذا المذهب جوهر الميول الشمولية ، قبل كل شيء ، في السلطة التي لا مثيل تاريخيا أو نفسيا لها والتي تتمتع بها المؤسسات الاجتماعية السائدة ، وفي آليات الضبط الاجتماعي ، وفي هيمنة الوعي الاجتماعي على الفرد . ثانيا ــ نفي قدرة النظام الرأسمالي على تحقيق تحولات تقدمية والقول بامكانية التدخل « من الخارج » وضرورته في عملية اداء هذا النظام لوظيفته (تنشيط ما يسمى بالمجموعات الاجتماعية الهامشية) ، وكذلك تخريب النظام تخريباً منظماً « من الداخل » (الاشتراك في نشاط المؤسسات الاجتماعية بهدف النضال ضدها) . ومن النموذجي ان مسألة العنف السياسي ، التي كانت الى زمن قريب موضوع مناقشات عاصفة في أوساط الشباب الراديكالي اليساري المعارض ، قد تحولت الآن ، بشكل أساسي ، الى ثورة ثقافية . ثالثا ــ

مجابهة طوباوية الصيغ الاجتماعية السياسية الجاهزة في الفكر والفعل باعتبارها « غير صادقة » ، وتؤدي وظيفة اجتماعية محافظة . واخيرا ، رابعا — التناقض في موقف انصار فكرة الثورة الثقافية من مكانة الفن ووظائفه الاجتماعية ، وهو موقف يترجح بين العدمية المتطرفة وبين السيول النخبوية التي تصب في ساقية الممارسة الفنية للطليعيين الجدد المعاصرين .

وجدت الراديكالية اليسارية المعاصرة تعبيرها الاكثر تركيزا في أعمال ماركوزي الذي سنحلل في هذا الفصل المحتوى الجمالي « نظريته النقدية » . ان الكشف عن التناقض الداخلي في آرائه الجمالية والضعف المنهجي في تنطع الماركوزية لتكميل الماركسية في نقدها للثقافة البرجوازية من مواقع التحليل النفسي، يتسم بأهمية كبيرة في مجال انتقاد ايديولوجية الراديكالية الجديدة . ففي النظريات الجمالية تتجلى الآن ، بشكل خاص ، برامج التغيير الاجتماعي التي يطرحها المثقفون ذوو المزاج المعارض .

ان نقطة انطلاق الفلاسفة الفرانكفورتيين التي اثرت في تكوين السمات الاساسية والقضايا المحددة « لنظرية المجتمع الانتقادية » ، هي الرفض الجذري لانشاء نظام نظري مغلق بشكل نظرية تفسير اجتماعي على غرار نمط المعرفة في العلوم الطبيعية . ان ممثلي مدرسة فرانكفورت . على الرغم من التقارب بين هذا الموقف وبين التقاليد الكانتية الجديدة التي تقابل بين منهج علوم الطبيعة ومنهج العلوم التي تدرس الثقافة وتقول بعدم التقاء المنهجين ، ادعوا انشاء نمط جديد من النقد الاجتماعي الشامل .

لقد افترضوا ، اولا ، ان التجربة الاجتماعية والثقافية المعاصرة والانعكاس النظري لهذه التجربة يتحدد كل منهما بالآخر ، ولذا فان كل مناقشة نظرية هي اما تقعيد لهذه التجربة او تغيير لها . ثانيا ، انطلاقا

من الاقرار بالتحديد المتبادل بين الذات والموضوع في المعرفة الاجتماعية ، وكذلك ، من حقيقة انتماء النظرية الاجتماعية الى الواقع التاريخي الذي يتكون باستمرار، يستنتج الفلاسفة الفرانكفورتيون أن النظريةالاجتماعية الهادفة الى تغيير المجتمع القائم ثوريا لا يمكن أن تكون نظرية انتقادية . ان ما يعنيه تصورهم عن ضرورة الصفة « الانتقادية » في النظرية الاجتماعية ، هو ، من حيث الجوهر ، تأسيس نظري ودفاع عن أن الفيلسوف الاجتماعي ، على الرغم من الاعتراف « بانجرافه في التيار العام » نظريا وعمليا ، يستطيع أن يشغل موقفا « انتقاديا » مغايراً من الناحية الايديولوجية .

ان المبادىء الفلسفية الاساسية في الصيغة الماركوزية « لنظرية المجتمع الانتقادية » تتلاءم وقناعة واضعها بضرورة اضفاء الطابع الثقافي على قوة التفكير الانتقادية . وهكذا يصبح الموضوع الاساسي للانتقاد « المدنية الصناعية المعاصرة » والسلوك الاجتماعي الملائم لها الذي يسلكه الفرد . ففي المجتمع « ذي البعد الواحد » تهدمت الصيغ الاجتماعية ــ الثقافية التي تقوم بدور الوسيط في العلاقات بين الانسان والمجتمع ولذا فالفرد خاضع خضوعا مباشرا للمجتمع باعتباره جملة قوى مجهولة مستلبة ذات اشكال مختلفة وهيمنة شاملة » . وفي هذه الحال تكون الصفات الاساسية « للمجتمع الصناعي » المعاصر ، الذي يرسم ماركوزي نمطا له في كتابه « الانسان ذو البعد الواحد » ، وهي : سيطرة التقنية ، أنالفة مرتبة الحقيقة السياسية ، سيطرة تامة على جميع مجالات الحياة ، والطبيعة الاحتكارية الشاملة لسلطة المجتمع على الفرد ، وهذا أمر يسبب «وعيا مزيفا بالسعادة» ، والصيغة الراكدة للتطور الاجتماعي، الخالية من « التناقض الفعال » بين المتناقضات الاجتماعية . وماركوزي يعتقد أن هذه الصفات موجودة بقدر متساو في المجتمع الراسمالي وفي المجتمع الاشتراكي .

يرى منظر مدرسة فرانكفورت ان مهمة فلسفته هي التقويم النقدي لظروف الوجود الانساني التي تنفي الذات التاريخية كذات تناضل من

أجل صيغ حقيقية « للوجود الذاتي » . ولكن مسألة « رسول التحولات الثورية » بقيت دائما موضوعا يثير مصاعب كبيرة وظلت من دون حل في الصيغة الماركوزية « للمحاكمات الانتقادية حول المجتمع » . وبسبب ذلك تكتسب تصوراته النظرية عن امكان التحرر الاجتماعي معنى الأوتوبيا المنشودة التي لا تتحقق .

انه يتصور التاريخ الحقيقي كنتيجة لتشيء « الصيغ العقلانية » التي تنشأ وتتبدل في تتابع وانسجام . وفي ذلك يتجلى الفهم المثالي عند هذا الفيلسوف لقضية العلاقة بين الوجود والفكر . فماركوزي يفترض ان المعرفة العقلية ظلت قيمة في نظر الانسان الى أن تحققت معرفته وارادته على شكل « عقلية تقنية » مجسدة موضوعيا مقابلة له . فاذا كان العالم في عصر العقلانية الكلاسيكية تابعا للعقل الموجود على شكل « ذات عاقلة » ، فان « الموضوعية لم تبق تقابل التفكير العقلاني للناس باعتبارها موضوعية مادية فقط ... اي ان طبيعتها الظاهرة يجري تجاوزها في مجرى تكوين التطابق بين الذات والموضوع باعتبار ذلك بنية عقلانية هادفة ، شاملة الاثنين معا » .

ان المرحلة المعاصرة من تطور المجتمع البرجوازي هي ، في نظر ماركوزي ، تتويج لتحقيق الصيغة « التقنية » للعقلانية . وهو يرى أن سمتها الهامة تتجلى في سعي المجتمع الى اخضاع الطبيعة الخارجية وبواعث الانسان الداخلية أيضا الى ارادة العقل الكلي الموحدة . ولذا فان موضوع إنتقاده ليس قضايا المجتمع الرأسمالي الاجتماعية ـ الاقتصادية الموجودة وجودا حقيقيا بل التبعيات الظاهرية التي تتجلى كصيغ معكوسة لعلاقات الكل الهامة. ان الشكل الجامع الاحتكاري لطبيعة سلطة « العقلية التقنية » يبدو لماركوزي غيبيا وغير قابل للتفكك . وهو يقابل بين الصيغة « التقنية » للعقلانية وبين امكانية صيغة جديدة للعقل يجب ، في زعمه ، أن يحملها ويدافع عنها « المنظرون النقديون » .

يعتقد ماركوزي أن معرفة الحقيقة لا يمكن أن تصاغ الا بشكل طوباوي . وهو يؤسس هذه المقولة نظريا على النحو التالي : « ان الحقيقة التي لا يمكن ان تتحقق في اطر النظام الاجتماعي القائم تظل بالنسبة اليه مجرد أوتوبيا » . ولذا ، فالحقيقة التي يطمح ماركوزي الى اكتشافها لا يمكن ان تتحدد في أطر « العقلية التقنية » .

ان سطوع الافتراضات الايجابية والسلبية في « نظرية ماركوزي الانتقادية » يلائم طموح بنياناته الفلسفية ــ الجمالية الى المستقبل ؛ أما العلاقة التقويمية السائدة عنده تجاه التطور التاريخي تلك العلاقة التي يبدو التاريخ على أساسها تحقيقا مسبقا « للمشروع المعطى » فتحول نظريته الى شكل من أشكال الطوباوية المعاصرة .

والتناقض الاساسي ، الذي يبني على غراره صاحب « النظرية الاقتصادية » محاكماته الدياليكتيكية ــ السلبية ، هو الانفصال بين ما هو موجود وجودا حسيا وبين ما هو واقعي « حقيقة » . و « التفكير الانتقادي » مدعو في هذا المجال الى تحقيق وساطة ما بين الواقع الاجتماعي الموجود وبين أشكال هذا الواقع الممكنة التي لم تتحقق والتي تكتسب عند ماركوزي لقبا رومانتيكيا هو « الوجود الحقيقي » .

يخضع أسلوب ماركوزي في تحليل القضايا الاجتماعية والثقافية لمخطط بدئي قبلاني هو مخطط « العلاقات المتوترة » بين الواقعي والمثالي، بين الحقيقة والممكن ، وهو مخطط يمليه المنهج العام لمدرسة فرانكفورت ــ منهج « الدياليكتيك السلبي » . ويعبر ماركوزي عن معنى هذا المخطط في كتابه « العقل والثورة » بقوله : « الواقعي موضوعيا يقابل الامكانات الكامنة فيه وينفيها ؛ أما الامكانات نفسها فتسعى الى التحقق ... ان الفلسفة مهتمة بتفسير ما هو موجود بوساطة مصطلحات ما ليست موجودة ... » .

ولكن معنى « الديالكتيك السلبي » لا ينحصر فقط في اطلاق النفي باعتباره الموقف الوحيد الممكن تجاه عالم « انعدام الحرية الشامل » ، بل نجده ايضا في النظرة الغيبية المتميزة الى « القوة الثورية في العقل الانتقادي » . ان ماركوزي ينظر الى الرفض الاجتماعي باعتباره تحديا آنيا لكل ما هو مكتمل ووضعي لانه غير حقيقي ، ويعتقد ان التقويم السلبي لحقائق وظواهر الواقع هو الذي يحدد « مصير » الواقع ، اي ، يحدد امكانية انتقاء « مشاريع » اخرى للوجود الانساني .

ان تطور النظرية الماركوزية يشير الى اكتسابها طبيعة انتروبولوجية ونفسية . وقد ظهرت هاتان الصفتان في آراء ماركوزي الجمالية ونظريته في الثقافة . فعلى اساس فهمه التلفيقي لمصطلحات الماركسية وتفسير فرويد للحضارة الذي قام بتحويره ، بقي ، من حيث الجوهر ، في مستوى التحليل الفرويدي ، اضف الى ذلك انه يرى في نظرية فرويد عن الغرائز طريقة عامة لتفسير القضايا الاجتماعية ـ السياسية والفلسفية ـ الجمالية ، وهذا الحصر لجوهر الانسان بالميول اللاواعية المعادية للمجتمع يقود ماركوزي الى بناء نمط طوباوي تتهادن فيه التناقضات بين الانتروبولوجي والاجتماعي في « القياس الجمالي » الذي سنتحدث عنه فيما يلي .

عرض ماركوزي مقدماته الاساسية في فلسفة الثقافة قبل ان يلجأ الى تعاليم فرويد حول ماوراء علم النفس بزمن بعيد . ففي مقالته « الطبيعة الوثائقية للثقافة » التي كتبها في عام ١٩٣٧ نقرأ ما يلي : « ونحن نعني بالثقافة الوثائقية ثقافة العصر البرجوازي التي تسعى الى عزل العالم العقلي والروحي عن المدنية باعتباره مجال تقويم مستقل اكثر سموا من هذه المدنية » . وجوهر هذه الثقافة ، كما يرى ماركوزي، يعكس الموقف الاجتماعي الذي يكون محتواه في المجتمع البرجوازي ازدياد حدة التناقض بين « الوضيع » و « السامي » بين العمل والمتعة، بين الضرورة والجمال ، بين الحياة والفن . ان التناقض بين الحسية

والعقل الذي ضرب جذوره عميقا في الحضارة الاوروبية يجري حله في « الثقافة الوثائقية » من خلال اكساب الطموحات الحسية طبيعة روحانية ويكتسب هذا التناقض في أعمال ماركوزي اللاحقة تفسيرا نفسيا باعتباره تناقضا تناحريا بين « مبدأ المتعة » و « مبدأ الانتاجية »(١) ثم يجري تعميم مقولة وثائقية الثقافة على كل مستويات الثقافة المتكونة تاريخيا (« الفن السامي » و « الفن الجماهيري » و « الفن الرائج » وغيرها) وتكتسب هذه المقولة لونا سياسيا في نظرية « الحسية الجديدة » .

فيم يرى ماركوزي الوظيفة الوثائقية المثبتة للثقافة البرجوازية والفن البروجوازي ؟ انه يؤكد ان التمتع بالعمل الفني لا يرتبط بالمكان ـ الزمن الحقيقي ، بل يكتسب المعاصرة في نفس الفرد . يقول ماركوزي : « ان الشعور المباشر بالجمال يثير الاحساس بالسعادة » . وهذا الوهم بالسعادة هو التأثير الحقيقي الذي تعطيه الثقافة الوثائقية . ان المهمة الاساسية لهذه الثقافة هي التعويض عن فقدان السعادة في الحياة الحقيقية ، بسعادة موهومة ، ولذا فهي « غير ضارة » بمصالح المجتمع البرجوازي الذي لا ينظر الى الانسان الا كقوة عاملة تنتج القيم .

فاذا اخذنا بعين الاعتبار ان نظرة ماركوزي الايديولوجية الاساسية الى الرأسمالية تعتبرها نظاما اجتماعيا ـ سياسيا قد استنفد امكانات تطوره التقدمي واصبح موضوعيا يمثل مجتمعا جاهزا للتغيرات الثورية، ـ يصبح واضحا عندنا توجه نقد ماركوزي للثقافة .

ان معنى هذا النقد يتجلى في البحث عن نمط بديل للوجود الانساني وعن امكانات تحقيقه ، يقول ماركوزي : « ان الفن يصبح احساسا مبكرا بالحقيقة » .

(١) « مبدأ الانتاجية » مفهوم ادخله ماركوزي ليعني به صيغة خاصة « للمبدأ الفرويدي عن الواقعية » ، ومحتواه الاساسي « القمع الاضافي » اي منظومة المؤسسات والقيم الاجتماعية التي تثبت تحول الانسان الى اداة للعمل المستلب .

يظهر الفن في صيغتين في النظريات الجمالية للفلاسفة الفرانكفورتين. فهم يدرسونه ، اولا ، باعتباره « قياسا جماليا » للوجود الانساني ، حيث « تقابل التجربة الجمالية التجربة الانتاجية ذات الطبيعة القسرية والاستغلالية التي حولت الانسان الى آلة للعمل » . وهم ، ثانيا ، ينظرون الى الفن على انه موضوع معرفة انتقادية الى جانب نتاجات الحضارة المجسمة .

ان تصورات ماركوزي عن الفن مجردة ومائعة الى حد بعيد . فهو كثيرا ما يحول دراسة اساليب اداء العمل الفني لوظائفه في المجتمع البرجوازي ، الى محاكمات عامة عن الفن « كشيء مغاير » . وتصبح القضية الجمالية الاساسية عند ماركوزي تفسير وظيفة الفن الاجتماعية، بل ، بشكل ادق ، تلك الامكانات التي يعني تحقيقها محو الحدود بين الفن والواقع . ويصوغ ماركوزي استنتاجاته النظرية بشكل متناقض. بعبارة اخرى ، ان كل حقيقة يكتشفها « التفكير النقدي » تمتلك ، في وقت واحد ، قيمة ايجابية وقيمة سلبية . ولذا نجد ، حين يناقش ماركوزي مسالة الوظيفة الاجتماعية للفن ومكانته ، ان الصور الفنية تقوم ، من ناحية ، بالتعبير عن مقاومة الشخصية للواقع اللاانساني ، وتقوم ، من ناحية اخرى ، بدور توثيقي ، اي انها تسبغ صفة القانون على التناقض بين حاجة الانسان الى السعادة في الحياة الحقيقية وبين ارضاء هذه الحاجة ارضاء وهميا في الفن .

غير انه ، اذ يحلل حركة تطور الثقافة البرجوازية المعاصرة ،يتوصل الى استنتاج مفاده ان « انخفاضا » و « ذوبانا » تدريجيين يجريان في واقع صور « القياس الثاني » (« القياس الجمالي ») بنتيجة تدمير تجربة الحياة التي يلائمها « الفن السامي » وفقدانها . ويعتقد ماكوزي ان انعدام المعنى الاجتماعي المباشر في الصور الفنية في «الفن السامي» كان يتحقق بسبب وجودالفنان الفعلي خارج نظام القسر الاجتماعي — الاقتصادي وعزلته الاجتماعية . وهذا ما يفسر امكانية اضفاء الطابع الاقتصادي

على الصيغ والاساليب الفردية ـ الشخصية في الفن . والى جانب ذلك فان الثقافة الشخصية كانت ذلك المجال الذي حفظ الحقائق المنشودة للاحساسيس الانسانية ونقلها من جيل الى جيل . وماركوزي يتكلم على الثقافة ماقبل البرجوازية فيقول بلهجة حزينة : « ... لقد عبرت ثقافة الماضي عن ايقاع العالم ومحتواه ، ذلك العالم الذي كانت فيه الوديان والغابات ، القرى والخانات ، النبلاء والعبيد ، الصالونات وساحات الدور جزءا من الواقع . ففي شعر تلك الثقافة ونثرها انعكست حياة اولئك الذين كانوا يتجولون على اقدامهم او في عربات تجرها الخيول ، وكانوا يملكون الوقت ويملكون متعة التفكير والتأمل والاحساس والرواية ... »

ويحاول ماركوزي في دراسته لعملية « انحطاط » الثقافة البرجوازية المضاءة بروح الراسمالية ، ان يؤسس نظريا امكانية ان تنشأ الآن منابع « للثقافة الحرة الجديدة » ، ويربط بذلك تحقيق الثورة الاجتماعية . انه ، من حيث الجوهر ، يدعو الى تحقيق « مقياس موحد » جمالي يكون ، في تصوره ، « تجسيدا اصيلا » لحاجات الانسان الاساسية ، وتحريرا لقوى الانسان الروحية والجنسية . ويقول : « ولكن هذا القتل المفاجىء للقيم السامية يمكن ان يساعد على عودتها الى البنية العضوية للوجود الانساني ... وقد تؤدي اعادة التوحيد هذه الى تغيير البنية نفسها » .

يرى ماركوزي أن مقياس انتقاد المحتوى الاجتماعي للفن البرجوازي يكمن في درجة حدة التعبير في العمل الفني عن التناقض الاساسي ، برأيه ، في الوجود الانساني : التناقض بين حاجة الانسان الى السعادة وبين عدم ارضائها بسبب ضرورة النضال من اجل الوجود وهو يشير الى الهوة العميقة بين « المهمة الاستثنائية » التي يضطلع بها الفن ـ التعبير عن انسانية الجميع ، وبين طبيعته النخبوية المحدودة في الواقع. وتتخذ هذه الهوة عند ماركوزي شكل المعادلة بين النخبوية والجماهيرية،

وهي معادلة يحلها ، في نهاية المطاف ، لصالح النخبوية ، ويتبع ماركوزي في محاكماته المنطق التالي : في ظروف المجتمع الاستهلاكي يتحول الفن حتما الى بضاعة في السوق وهذا يعني تجريده من هويته . ولا يستطيع الاحتفاظ بالمعنى الانساني في ظروف التبعية للسوق الا الفن المتجه الى الفرد ، الفن الذي لا يقدر على فهمه في ظروف التفاوت الاجتماعي الا « النخبة » . ولذا فماركوزي يرى أن من المسائل الاساسية « تخفيض » مستوى « الفن السامي » من دون الاساءة الى محتواه الانساني . ولكنه لا يعطي حلا لهذه المسالة . بل انه يضطر ، فيما بعد ، الى الدفاع عن ضرورة الانفصال التراجيدي بين الفن والواقع ، بين قبول الجماهير بالواقع والثورة الفردية ضده في الفن .

ويحاول ماركوزي تحت تأثير افكار التحليل النفسي الفرويدي ان يدخل مسائل علم الجمال في مشروع انتروبولوجي كوني هو « المدنية الخالية من الاضطهاد »[1] التي يجب ان يكون محتواها انقلابا في مجال العواطف الذاتية . وفي معرض تحديد معنى هذه الثورة الغريزية يقول ماركوزي : في « بحث في التحرر » : « هذه الممارسة تشتمل على تخل .. عن الاساليب الروتينية في رؤية الاشياء وسماعها والاحساس بها وفهمها ... » ومن اجل تأسيس هذا المشروع نظريا يستخدم ماركوزي تفسيرا مستندا الى التحليل النفسي للتخيل الجمالي مشيرا الى العلاقة التي اكتشفها فرويد بين التخيل الجمالي والشهوات الجنسية اللاواعية. انه ، في جوهر الأمر ، يلغي دور الظروف الاجتماعية في عمليات التخيل. ان ماركوزي يرقى بالتخيل و « الحسية الجديدة » الى مستوى المبادىء الاجتماعية ـ التطبيقية المنهجية للفرد السائر في طريق « الرفض

---

(١) ادخل ماركوزي مصطلح « المدنية الخالية من الاضطهاد » لاول مرة في عمله « الجنس والمدنية » للتعبير عن مجمل الظروف التي تؤمن تحقيقا حرا للرغبات الجنسية الكامنة .

العظيم »(١) ، ولذا فان التخيل و « الحسية الجديدة » يحلان عمليا محل محتوى الثورة الاجتماعية الحقيقية .

ان التخل والاوتوبيا في الفن هما ، في نظر ماركوزي ، المجال الوحيد الذي يجب أن تستقي منه الثورة الاجتماعية المقبلة قوتها العملية . يقول ماركوزي : « العقل يسيطر ، انه يصبح غير متلذذ ولكنه يصبح مفيدا وصحيحا ، ولا يبقى غير التخيل... الذي يستمر في التحدث بلغة المبدأ والمتعة ، بلغة التحرر من الكتب ... » ان هذه المبادىء والاعلانات الجمالية تلائم عمليا التجارب « الثورية » لأحدث الاتجاهات الطليعية التي يقوم انصارها بمحاولات يائسة لتحقيق « الثورة اللغوية » وتحقيق فكرة علم الجمال « الفعال » . انهم ، في علم جمال « الفعل » يعتبرون اساليب الابداع والبنى اللغوية وعملية انشاء « النص » نفسها عناصر ممارسة ثورية اصيلة » . وهم يرون في تدمير اللغة « التقليدية » وفي « ممارسة النص » الآنية مقابلا للكمال والافهام باعتبارهما « عرضين من اعراض الادلجة » ، أي من اعراض « البرجزة » في الفن ، ويرون فيهما معادلا للفعل « الثوري » . مثل ذلك يتجلى في اعمال « المجموعة ــ « تل ــ كل » في فرنسا وعلى رأسها سوليرس ، وفي أعمال « المجموعة ــ ٦٣ » في ايطاليا ، وفي اعمال ممثلي « الرواية الجديدة » (آلان روب غريية وناتالي ساروت وغيرهما) .

يشغل مصدرو مجلة «كورسبوخ » الالمانية الغربية على راسهم مؤسسها غ. م. اينزنسبيرغر مكانة خاصة في مجموعة المدارس الطليعية . فآراؤه الجمالية في بداية السبعينات تشهد على تحول عن علم جمال « الفعل » الى على جمال « الصمت » الذي يمكن ان يعد نوعا

---

(١) « الرفض العظيم » فكرة ماركوزية يتبناها اليسار الراديكالي ومعناها الواسع عدم الاشتراك « في قواعد اللعبة » التي يلعبها المجتمع البرجوازي واتخاذ موقف المتفرج عن عمد تجاه الحيـاة .

من احدث البدع الثورية اليسارية المتطرفة في مجال الفن والسياسة . يقول مؤسس المجلة المذكورة : « ان الشعراء الآن يبرهنون لانفسهم وللآخرين استحالة الاستمرار في كتابة القصائد » . والنتيجة السياسية لبرنامج تدمير الفن لذاته هي الفوضى والدعوة الصريحة الى ايديولوجيا ذات روح تروتسكية او ماوية .

ان ماذكرناه من تحول سمة تتجلى بوجه عام في الاتجاهات النخبوية للمذهب الطليعي المعاصر ، وهي اتجاهات لانزال افكار الاحكام والشكل الابداعي والاصطفاء تحتفظ بمعناها عندها . والطليعة « النخبوية » على الرغم من تبنيها لعلم جمال ماركوزي الفرويدي اليساري ، بقيت ، الى درجة كبيرة ، تحت تأثير نظرية ت. ادورنو الذي كانت آراؤه الجمالية اكثر انسجاما وعمقا .

لقد اتضح ان بالامكان استخدام المبادىء الاساسية في علم جمال « الحسية الجديدة » من اجل التأسيس النظري لممارسات المذهب الطليعي الجديد ، تلك الممارسات التي تتناقض في بعض عناصرها تناقضا صريحا مع الطليعة « النخبوية » . ان نداءات ماركوزي الى محو الحدود بين الفن والواقع وتفسيره الموسع لوظيفة الجمالي الاجتماعية بروح التقاليد السوريالية في فهم « الثورة » ـ التخيل الجمالي هو الطريق الوحيدة الى خلق « واقع جديد » وصيغ « ثورية » للادراك والتصور مكافئة ـ ، كل ذلك لاقى تجسيده في تجارب الطليعيين الجدد مع المكان ـ الزمن . ففي الصيغ المسرحية والموسيقة للهيبنينغ ، مثلا ، يفترض بلوغ اشكال جديدة لرؤية و « سماع » الواقع . غير ان هذه الممارسات تكون في الواقع صرعات جماعية قصيرة العمر تقود الى الخواء الداخلي . ان الروح الاجتماعي لتجارب الطليعيين الجدد في مجال تدمير الصيغة الجمالية ، موجه ، قبل كل شيء ، نحو مناهضة الانتاج البرجوازي للثقافة واستهلاكها البرجوازي ايضا ، وكذلك نحو تجاوز

عزلة الطليعة « النخبوية » عن الجمهور بوساطة استفزاز الفنان في نفس كل مشترك في التجربة .

عند العودة الى مسألة البرهان الماركوزي للفكرة القائلة بامكان وضع « مقياس جمالي » موحد للوجود الانساني ، لابد من ان نلاحظ ان آراءه في الفن تضرب جذورها في تقاليدالنقد النخبوي للثقافة البرجوازية، بما في ذلك التقاليد الموروثة عن فلسفة الحضارة . او شبينجلر . وبالاضافة الى ذلك يستند ماركوزي الى العناصر اللاعقلية في الفلسفة وعلم الجمال عند كل من شوبنهاور ونيتشه وواغنر . ان التناقض بين « الروح » و « العقل » الداخل في محتوى الثقافة التوثيقية يظهر في البدء استعارة مباشرة من علم الحضارة عند شبينجلر . وبعد ذلك يتحول هذا التناقض ، تحت تأثير الفرويدية ، الى مصطلحات اخرى مثل : « مبدأ المتعة » و « مبدأ الانتاجية » ، « الجنس » و « العقل ». ومع ذلك تبقى القرابة النظرية المدنية بين نقد شبينجلر للمدنية البرجوازية كعملية اعادة خلق مشوهة تبتلع تدريجيا بقايا الحضارة و « تقتل روحها » ، وتجعل الفنون والادب اشياء زائدة ، وبين النقد الماركوزي « للعقلانية التقنية » (المدنية « البرجوازية المتأخرة ») وكذلك تقويمه للحضارة و « الفن السامي » كتعبير عن اسلوب الحياة وايقاعها المختفيين .

ان الباعث الاساسي للفلسفة اللاعقلية هو ، من وجهة نظر ماركوزي ، تجاوز ضيق الافق عند من يعتبر أن العقل جوهر الوجود . وهو يلاحظ في هذا المجال أن « علم المعرفة » التقليدي يلقى ماينافضه ، فضد نظرية الوجود في مفاهيم المنطق تنشأ نظرية للوجود في مفاهيم لا منطقية كالارادة والمتعة . ويؤدي هذا الاتجاه المناقض الى تكوين منطقه الخاص به ، منطق المتعة » .

يقترب التفسير الماركوزي للحضارة من آراء نيتشه حول الحضارة والفن ، اذ يعتبرهما « اضافة الى الواقع » ذات طبيعة تصعيدية ولكن ،

اذا كان نيتشه يرى قيمة الفن في مشابهته (وليس مطابقته) « لاندفاعة الحياة » ، فان ماركوزي يذهب الى ابعد من ذلك بكثير ساعيا الى رسم صورة لـ « وجود انساني راض » مزعوم ، يتم فيه تجاوز الهوة بين الحياة والفن . هذا الوجود يعني ، بحسب راي ماركوزي ، « قهر الزمن لانه يدمر المتعة الطويلة الامد » . وتزداد العناصر الغيبية في النظرية الماركوزية قوة باستعارة صاحبها المباشرة لفكرة التصوف البوذي .

لقد اصبحت مسألة الوظيفة الاجتماعية للتخيل وتربية « الحسية الجديدة » مسألتين مركزيتين في اعمال ماركوزي في الستينات . وارتبطت عنده بهاتين المسألتين مناقشة القضايا الجمالية وغير الجمالية . وعند مناقشة التخيل الجمالي ، لاسيما علاقته بالعمليات اللاواعية ، يقع ماركوزي في التناقض . انه يحاول ، من ناحية ، ان يؤسس نظريا قيمة غير اجتماعية لمحتوى عمليات الخيال ، وهذا مايظهره سعيه الى اعادة « غنى الحسية » و « الجوهر النوعي » للانسان الى اسس حيوية ــ نفسية مجردة من الحتمية الاجتماعية ــ التاريخية . وهو يقول ، من ناحية اخرى ، بوجود محتوى اجتماعي في الحاجات الجمالية ، لازال من واجبنا اكتشافه . وبتجاوز الامر ذلك ، اذ تظهر صفات الفرد الاجتماعية في علم جمال ماركوزي اوصافا غير جوهرية وغير اصيلة . انها تبدو تعبيرا عن « الطبيعة القسرية » لسلطة المجتمع المعاصر على الانسان .

من المعروف ان نظرية « الحسية الجديدة » كانت ذات عنوان اجتماعي ــ سياسي محدد . لقد ذكرنا من قبل ان نهوض الحركة الراديكالية اليسارية والديمقراطية بين الشباب في اواخر الستينات ، كان ، قبل كل شيء نتيجة التصاعد الحاد في التناقضات الاجتماعية ــ السياسية في النظام الامبريالي ، وانه ترافق ومحاولات جماهيرية في

الابداع الثقافي ، كما رافقه سعي الى مجابهة الثقافة البرجوازية الرسمية بثقافة مضادة . ان انعدام البرامج السياسية البناءة لم يكن بسبب انعدام وحدة التوجه بين المشتركين في حركات الاحتجاج الجماهيري فحسب ، بل كان ايضا بسبب رغبتهم الواعية في مواجهة البنية المنظمة للرأسمالية بممارسة سياسية ذات طبيعة فردية توجهها وتحركها مبادىء الافراد .

اننا لا نريد ان نضخم درجة التأثير السياسي المباشر للصيغة الماركوزية للرادبكالية اليسارية في المشتركين في حركة اليساريين الجدد، ولكن يجدر بنا أن نلاحظ مع ذلك ، ان كثيرا من التقويمات والاستنتاجات السياسية والاجتماعية والثقافية التي تضمنتها تلك الصيغة بدا متناغما مع أمزجتهم . اضف الى ذلك ان الفلسفة الماركوزية بدت ، اذا صح التعبير نقدا اجتماعيا منفتحا على الواقع . وهذا الوضع يمكن ان يساعد في بعث الافكار الماركوزية مجددا في ظروف محددة .

ان نظرية « الحسية الجديدة » التي صاغها ماركوزي في كتابه « بحث في التحرر » قبيل احداث فرنسا في عام ١٩٦٨ ، تميزت بتناقضها . فهو اكد ، من ناحية ، وجود حاجة واعية ولا واعية الى « نزع » الصيغ القسرية لتنظيم التجربة الحسية . واعطى الفن ، في هذا المجال ، دورا متميزا هو دور النمط الشكلي « للتنظيم الحر للتجربة الحسية » . غير أن هذه الحاجة تبدو ، من ناحية اخرى ، حاجة لا موضوع لها . وهكذا غدت « ثورة الغرائز » عنده ، ثورة بلا محتوى ، ولذا صارت عبارة يسارية عقيمة الجدوى .

لقد ربط ماركوزي تغير مكانة الفن في المجتمع بازدياد اهمية وظيفة الفن المعرفية . ان ماركوزي يشير الى طبيعة العمل الفني المزدوجة (القيمة السالبة والموجبة في آن واحد بالنسبة الى عناصر الشكل والمحتوى على حد سواء) ، ويؤكد في اثناء ذلك مايلي : ان خاصية

الفن كشكل لتملك الواقع هو انه لا يقابل الواقع باعتباره مجرد صيغة مكتملة تنطبع في مادة محسوسة فتجعلها « منسجمة » وتنظم » المحتوى العيثي « للحياة الواقعية محولة اياها الى شيء مقبول بالنسبة الى الانسان فحسب : فالفن ، في الوقت نفسه ، وسيلة للمعرفة تتيح امكانية اكتشاف القياس الحقيقي العميق للواقع في الواقع نفسه . ولذا، فماركوزي عندما يقول ان الفن « يستقي كل قوته وصدقه من وجوده الآخر ، من غيبيته » ، فان ذلك لا يعني سوى التجانس بين حقيقة الفن والحقيقة الانسانية الشاملة . والطبيعة الغيبية ، في الوقت نفسه، لحقائق الفن بالنسبة الى الواقع الاجتماعي . لقد حاول ماركوزي تجاوز الانقسام الزوجي المتسلسل للاجتماعي والانساني ، « لمبدأ الواقع » و « مبدأ المتعة » ، كما سبق ان ذكرنا ، مشيرا الى امكانية تجسيد الشكل الجمالي في قالب صلب ، اي انه يهدم عمليا تصوره الخاص عن الفن « كتعبير عن عدم عدالة تقسيم العمل والمتعة التي تكون تاريخيا » .

وماركوزي ، في عمله « الثورة المضادة والانتفاضة » يعيد النظر جذريا في موقفه من مسألة الوظيفة الاجتماعية للفن منتقدا موقف انصار « الفن المضاد الثوري » الذي يقود عمليا الى رفض الفن . فاذا كان في كتابه « بحث في التحرر » ينظر بعين العطف الى بعض تجارب « المذهب الطليعي الثوري الجديد » في مجال تدمير الصيغة الجمالية ، وفي التجارب التي تلائم ، الى حد معلوم ، استنتاجاته الخاصة حول امكانية الاندماج المكاني ـ الزماني المباشر بين الفن والاحتجاج السياسي ، فانه في عمله الاخير يتوصل الى استنتاج مفاده استحالة « انتهاء » الفن .

تتعرض نظرية ماركوزي في الفن الى تغير معلوم ، فتتحول ، من حيث الجوهر ، الى برنامج وضعي فردي للاوتوبيا التي تخيلها حول « المدنية الخالية من الاضطهاد » .

ويقوم ماركوزي في هذا المجال باضفاء صفة الشمول على وظيفة الفن الاجتماعية مستندا الى اسس جديدة . فلننظر الان اين يجد « الثورية الكامنة » في الفن ؟ على الفن ان يكف عن ان يكون مجرد « مظهر جميل »، ومن اجل ذلك عليه ، بحسب اقتراح ماركوزي المتناقض ، أن يتخلص من المحتوى السياسي والايديولوجي الصريح ؛ لانه ، في هذه الحالة فقط ، يحقق الانفجارية الكامنة ، يقول ماركوزي : « ان الفعل الاشد حزما والاكثر تطرفا في اتهامه للواقع يجد تعبيره في العمل الفني الذي ــ لشدة ــ راديكاليته ــ يرفض المجال السياسي » .

ان الفكرة التي طرحها ماركوزي حول الثورة الثقافية التي في مجراها يجب ان يبدأ العمل في تنوير « الجماهير اللاثورية » العاطلة ، تنتج ــ سواء اردنا أم لم نرد ، تصورات تقليدية لم تستطع الفلسفة البرجوازيةالمعاصرة تجاوزها عن حق المثقفين الممتاز المؤكد في « تمثيل » وتنوير الجماهير . وهذه الفكرة ، عدا ما سبق ، متناقضة داخليا . ذلك ما يدل عليه مثلا ، توجه صاحبها الى فئات المثقفين غير الثابتة سياسيا وغير المتجانسة وهذا يفترض سلفا تصورا عن وجود حاجة غيبية عند هذه الفئات الى النشاط الثوري الذي يجب ، كما يتضح ، ان يستثار دائما من الخارج بواسطة الفن . ان توثيقية الثقافة البرجوازية و « الفن السامي »تتحول الان على يده ، الى سلبية « الفن الاصيل » . فبحسب ماركوزي ، يخلد « الفن الاصيل » بالضرورة الصدام بين المحتوى الحياتي المحدود وبين « فكرة الجمال » التي لا يمكن ان تتحقق بشكل كامل ، لان ذلك يعني « نهاية » التاريخ .

ويكشف توضيح موقف ماركوزي من مسالة الدور الاجتماعي للفن ، بالاضافة الى ما سبق ، فهمه العام للثورة الذي يمكن اجماله بما يلي : أولا ان اي ثورة (سياسية أو ثقافية) يجب ، براي ماركوزي ، ان تكون

مستمرة . ومن الواضح ان مثل هذا التصور عن الثورة لا يلتقي ابـدا والتصور العلمي للثورة الاجتماعية في الماركسية . اضف الى ذلك ان هذا التصور يبدو « مقبولا » تماما من وجهة نظر مصالح « النخبةصاحبة السلطة » في المحافظة على وضعها القائم . ثانيا ــ ان اهداف الثـورة ذوات المعنى الطوباوي والقيمة الذاتية تفترض انيكون حملتها«طوباويين» ايضا ، لاسيما وماركوزي يركز انتقاده في مجال المطالبة بالمستحيل . من هنا ينجم ، ثالثا ، ان تصور ماركوزي عن الثورة مماثل للفكرة الجمالية بمعناها الكانتي . لقد كتب ماركس وانجلز : « الافكار لا يمكن ابدا ان تخرجنا من أطر النظام العالمي القديم .. الافكار لا تستطيع ، بوجه عام ، ان تحقق شيئا . فالافكار ، لكي تتحقق ، تحتاج الى الناس الذين يجب ان يستخدموا القوة العملية » .

في اطار نظرية الثورة الثقافية التي صاغها ماركوزي تنبعث الـى الحياة مجددا فكرة تطوير « الحسية الجديدة » . ان المبادىء الشكلية التي يستخدمها الفنان هي ، بحسب ماركوزي ، عناصر حريته الذهنية . ولذا فان العقلانية « المتنورة » الجديدة المدعوة لان تكون واسطة تقويـم « الحسية الجديدة » يمكن ان تتحقق اذا التزمنا بمنطق ماركوزي ، شريطة ان نوقظ الفنان في كل فرد . وهذا يجـب ان يشمـل العناصر التاليـة :

اولا ــ بنتيجة النشاط المزدوج المتميز للحسية وللعقلانية الجمالية تنشأ صورة يمكن أن تكون ذات قيمة واقعية من حيث الشكل ومـن حيث المحتوى على حد سواء . بعبارة اخرى ، تتحول الصورة الفنيـة الى صورة الانسـان نفسه ، أي ان الفنان بمعناه التقليدي يختفي .

ثانيا ــ ان الصورة الفنية ، من اجل وجودها المستمر (او تحققها) كواقع خلقه الفرد يجب أن تتوجه ، برأي ماركوزي ، نحو تصويـر اكثر سموا ؛ وهذا يناقض في جوهر الامر ، ماذكرناه في البند الاول .

ان صاحب « النظرية النقدية » يؤكد الان بنشاط الوظيفة التثويرية للصيغة الجمالية ، مؤكدا ، في الوقت نفسه ، ان العمل الفني هو موضوع تأمل « مجرد » منزه عن المصلحة . ولذا فان مسالة الكيفية التي يستطيع بها الفن ، مع ذلك ، ان « يدعو » الى الثورة ، اي ، ان يساعد في تغيير الواقع ، تبقى عند ماركوزي من دون حل . انه يناقض نفسه بنفسه عندما يؤكد أن الفن ، لكي يكون « ناقدا » للمجتمع يجب عليه ان يتحرر من كل محتوى سياسي وايديولوجي ، ويفترض ، في الوقت نفسه ، ان بامكاننا ان نكتشف في العمل الفني استراتيجية معينة تصلح للمارسة الاجتماعية ـ السياسية الحقيقية . وهكذا نرى ان نظرية ماركوزي الجمالية تشكو من ازدواجية واضحة لا يمكن تجاوزها .

ان النظرية النقدية المشبعة بروح « الثورية » تقوم الثقافةالبرجوازية (والمجتمع بوجه عام) تقويما سلبيا ، وتظهر حاجة ماسة الى البحث عن طرق للخروج من حالة « الثقافة التوثيقية » . ولكن ماركوزي ، مع ذلك ، لا يستطيع الاشارة الى الطرق الحقيقية للتغيرات الثورية . ان « ثورية » ماركوزي هي في الاغلب ثورية نظرية طوباوية . وصاحب « النظرية النقدية » يدرك الهوة الفاصلة بين توجه نظريته الثوري وبين عجزها عن انارة الطرق الحقيقية للتحرر ، ولكنه يبرر ذلك باعتباره سلبية محتمة في « النظرية النقدية » التي لا يمكن ان يكون جانبهاالايجابي سوى اوتوبيا جماليا .

وهكذا نرى ان النظرية الماركوزية هي احدى الصيغ التقليدية والنموذجية في الايديولوجيا البرجوازية الرومانتيكية التي تسعى الى اضفاء طابع الشمول التاريخي على الاسلوب الجمالي في تملك الانسان للعالم ، أما نمط الفن « الاصيل » الذي يقترحه ماركوزي فليس سوى نمط يضفي صفة الاطلاق على اسلوب اداء الفن البرجوازي لوظائفه .

ان ماركوزي يحاول في بنيانات الطوباوية أن يجسد موقفا رافضا انتقاديا هو ، في حقيقة الامر ، موقف مجرد من الايديولوجية . وهذا الموقف هـو ، من وجهة نظر الماركسية ، موقف خال من المحتوى ، لان صاحبه يضع محل المصلحة الطبقية في نظريته ، التي يدعي فيها رغبته في تسييس المفاهيم الاساسية في التحليل النفسي الفرويدي تسييسا جذريا ، تصورا عن « بنية شاملة للغرائز » يربط ربطا غير مبرر بين النضال من أجـل تحقيقها تحقيقا حرا وبين بداية الثورة الاجتماعية .

بحث مترجم عن كتاب « علم الجمال البرجوازي المعاصر » الصادر عن دار «ميـسل» في موسكو عام ١٩٨٠ ـ الطبعة الاولى ـ

علم الجمال اللغوي

الإبداع الفني والإستيعاب الجمالي

محمد جمال باروت

قبل ان تصدمه سيارة في شوارع (باريس) ، كان رولان بارت يعتبر مشكلته الكبرى في تحويل القارىء الى كاتب ، قوة او احتمالا ، ولا اعتقد ان هنالك مـا يبهر في اهتمام (بارت) هذا ، اذ ان (المشكلةالكبرى) هي في الواقع امتداد للمفاهيم التي لايزال يناقشهاعلم الجمال ، والتي تدخل في اطار عمليتي الابداع الفنـي والاستيعاب الجمالي . وفي هذا المعنى ، فان (بارت) لا يضيف جديدا ، سوى الانضمام بشكل اخر ، ومـن باب اللسانيات الى ذلك التيار الواضح في علم الجمال ، والذي يطابق مابين العمليتين المذكورتين .

وهنا يبدو لي اللسانيون الحديثون الذين ناقشوا هذه المسالة ، وكانهم لم يقرؤوا تاريخ علم الجمال ، كما يبدو لي ايضا أن الذين بهروا بما قاله هؤلاء ، كانوا بحاجة الى عودة قليلة الى تاريخ علم الجمال المعاصر لكي يتخلصوا من الانبهار .

لقد قضى هؤلاء اللسانيون سنوات عديدة في الحوار عن«اكتشافات» طليعية جديدة ، في حين انها تمثل مسائل رئيسية في علم الجمال ، من المثير الى حد الدهشة جهلهم بها .

ومن هنا يبدو لي ، مبرتو ايكو ، احد كبار العاملين في السميولوجيا، في كتابه المثير (النص المفتوح) وكانه لا يفعل سوى استعادة مفاهيم علم الجمال عن عمليتي الابداع الفني والاستيعاب الجمالي .

ان ايكو يعترف بالطبيعة الايجابية لعملية الاستيعاب الجمالي ، بل انه يطابقها مع عملية الابداع الفني . وهنا ، فان ايكو يناقش السنيامسألة رئيسية من مسائل علم الجمال ، الا انه يتجاهل محورية هذه المسالة في الفكر الجمالي المعاصر ، ويطرحها من نقطة الصفر .

وهذا التجاهل لم يعن في رايي اي جديد ، اذ يمكن القول في هذا المجال ، ان ايكو ينضم الى تيار بارز في علم الجمال هو تيار المطابقة ما بين هاتين العمليتين .

وكتدقيق لما اقوله ، إن إيكو الذي تبهر محاولته النقدية لمن ليست لديه معرفة بتاريخ علم الجمال ، لا يختلف في نتائجه عن علماء الجمال الذين يستندون في دراساتهم الجمالية على معطيات علم نفس الفيشتالت ، والذين يؤكدون التطابق ما بين هاتين العمليتين ، وخضوعهما لقوانين نفسية واحدة . فقد اكد الفيشتاليون على الطبيعة الابداعية الايجابية للاستيعاب الجمالي ، واعطوه صفة النشاط الابداعي .

لقد سبق الغشتاليون إيكو الى المطابقة ما بين قانونيات الاستيعاب وقانونيات الابداع ، كما سبقوه في اعطاء الأهمية الأولى للاستيعاب الجمالي في العملية الابداعية . إذ ان العمل الفني في مفهوم الغيشتالت، لا يثير في مجال الاستيعاب الجمالي إلا « غيشتالات » أي (صور) أو (أشكال) أو (بنيـات) .

إن امبرتو إيكو يناقش ما يسميه علم الجمال بعمليتي الابداع الفني والاستيعاب الجمالي بطريقة معقدة ، ويمثل اقتراحـه لـ (الكتابـة المفتوحة) تعبيراً واضحاً عن المطابقة ما بين هاتين العمليتين .

وإذا جاز لي استعمال مصطلحات شائعة ، تبدو تقليدية لـدى البعض في توضيح مفهوم امبرتو إيكو ، لـ (الكتابة المفتوحة) ، فان هذه الكتابة ليست الا المطابقة والتفاعل ما بين المبدع والمتلقي ، أو مـا بـين (المرسل) و (المرسل اليه) في المصطلحات اللسانية المبنية على نظرية الاتصـــال .

إن إيكو يطابق هنا ما بين قانونيات الابداع وقانونيات الاستيعاب ، بل يعطي الأخيرة اهمية خاصة ، إبداعيـة وخلاقـة . ان دراسـة الاستيعاب الجمالي ، كنشاط انساني ذي طبيعة إيجابية مبدعة هـو مسألة لا خلاف عليها ، إلا ان الخلاف هو في تفريغ مضمونها الايديولوجي، ودراستها وضعياً . إذ ان البنيوية نفسها ، ومن ضمنها (النقد الجديد) هي اتجاه وضعي جديد ، ينفي المحتوى الموضوعي للفن ، ويحـاول ان يعطي المفاهيم الجمالية صرامة وضعية لا تنسجم مع تركيبتها ، الاكثر تعقيدا من العمليات الطبيعية .

وإذا جاز اعتبار البنيوية بمثابة علم جمال لغوي ، فان علم الجمال الذي تطرحه اللسانيات ، ومن بينها بارت وإيكو ، هو علـم جمـال وضعي ، لا يجـد في العلاقات الجمالية للنص ، سوى منظومة مـن

العـلاقـات Système de Signes الخالية من اية طبيعة إيديولوجية وموضوعية . إذ ان الكتابة هنـا ليست الا رسـالة Message ، حيـث تستحيل عملية الابداع الفني بكل طبيعتها المعقدة الى إرسال اصطلاحات أو رمـوز Encodage كما تستحيل عمليـة الاستيعاب الجمالي الـى تفكيك هذه الاصطلاحات او الرموز وإعادة انتاجها . Décodage

إن الكشف عن تحتانية علم الجمال اللغوي عند إيكو ، وارجاعه الى مصادره الالسنية ، تبين تفريغ هذا الاتجاه للفن من مضامينه الأساسية كأعلى شكل متميز لتملك العالم جمالياً ، كما توضح طبيعته الوضعية . إذ أن (الرسالة) عند إيكو وبقية اللسانيين هي جزء من نظرية الاتصال السيبرنيتيكية ، التي يعممها هذا الاتجاه على الفن . ف (الدراسات المنطقية) في الكهرباء مثلا ، تدرس على أساس مبادىء نظرية الاتصـال هذه ، مثلما تدرس الكتابة الفنية بمختلف اشكالها الادبيـة والمسرحيـة والفنية التشكيلية والموسيقية والسينمائية على أساس هـذه النظريـة الوضعية ايضـاً .

ومن المفيد هنا ، ان نذكر أن مصطلحات هذه النظرية الوضعية قد غزت الفكر النقدي العربي ، حيث أن ناقدة ماركسية كيمنى العيـد ، تؤمن أن الأدب شكل متميز من أشكال الوعي الاجتماعي تدس في متنهـا النقدي مصطلحات نظريـة الاتصـال هذه ، وخصوصـاً ، مصطلحات (الرسالة والمرسل والمستقبل) . كما يلجأ ناقد تقدمي آخر كحنا عبود في دراسته لـ (التجارب الجديدة في الشعر السوري الحديث)(١) الى مصطلحات (الرسالة الذاتية) و (المرسل) و (المرسل اليه) ، مثلما يلجأ ايضا د . وفيق رؤوف في دراسة تتناول (الاستلاب الثوري في شـعر البيـاتي)(٢) .

ــ وهي دراسته تفترض مقاربات ايديولوجية لانها دراسة تيمية ــ الى منهج نظرية الاتصال ، ومحورها (الرسالة) . وهذا ما نجده ايضا

في دراسة محمد بنيس لظاهرة الشعر المعاصر في المغرب العربي ، حيث يدرس جمالية هذه الظاهرة انطلاقاً من المفاهيم الوضعية لعلم الجمال اللغوي ، ومن ضمنها مفاهيم إيكو ، وبارت ، وكريستيفا ، وغريماس .... الخ . وهذا يبين مدى سطحية انفعال الفكر النقدي العربي التقدمي بعلم الجمال اللغوي ، ومفاهيمه الوضعية .

المفاهيم الرئيسية في علم الجمال اللغوي

ترجع المفاهيم الرئيسية في علم الجمال اللغوي ، بشكل أساسي الى (فرديناند دو سوسور) الذي القى في جامعة جنيف بين عامي ١٩٠٦ و ١٩١١ (محاضرات في اللسانيات العامة) والتي نشرها عام ١٩١٦ اثنان من تلاميذه هما شارل بالي ، والبرت سوشهاي اللذين سيعرفان بتأسيسهما لـ (الأسلوبية Stylistique) كفرع من اللسانيات ، يتكىء على محاضرات سوسور .

وقد تفرعت عن محاضرات (سوسور) حلقات لسانية متعددة ، أهمها (مدرسة براغ ١٩٢٥ ــ ١٩٣٥) التي شارك فيها الروسيان تروبتسكوي وجاكوبسون ، والفرنسيان مارتينه وبنفنيست . و (مدرسة كوبنهاغن) التي يعتبر هلملسين ركنها الاساسي ، والتي عملت في ميدان المبادىء اللسانية العامة ، وخصوصا الدلالية منها . وحلقة (جمعية الالسنية الامريكية) التي شارك « بلومفيلد » في تأسيسها ، وكان رجلها الاهم في البنيوية الامريكية و (المدرسة التوليدية والتحويلية) التي يعتبر الامريكي « شومسكي » مؤسسها ، و (اللسانية التوزيعية) عند ويتغنشين ودبوا . لقد شهد علم الجمال اللغوي ولا يزال تعدداً كبيراً في اتجاهاته ، الا انه يمكن الحديث هنا عن مجمل السمات العامة ، والمفاهيم الرئيسية التي يتكىء اليها ، والتي تشمل سائر تياراته واتجاهاته ، بما فيها التيارات التي انتعشت في الستينات .

يقوم علم الجمال اللغوي في اتجاهاته البنيوية على الغاء خاصية الابداع في الفن ، ويتجلى هذا الالغاء في فصل الابداع عن منتجه ، وتغييب الفاعل . من هنا فانه لا ينظر الى عملية الابداع كنشاط انساني ، وتملك جمالي للعالم ، بل ينظر اليها كـ (نص) أي كنسق من العلاقات اللغوية الاعتباطية ، وفي هذا النسق يتحدد فهم علم الجمال اللغوي للعلاقات الجمالية في الابداع الفنى كعلاقات لغوية .

ويضفي علم الجمال اللغوي على هذه العلاقات طابعاً وضعياً واضحاً ، من خلال تحديدها الصارم بالمستويات النحوية والصرفية والمعجمية والدلالية ، وترابط هذه المستويات في بنية متماسكة . لهذا كانت مفاهيمه الجمالية مستمدة من مفاهيمه اللغوية ؛ فـ (النص) لا يحيل إلا الى نفسه، وهذا المفهوم الجمالي لعملية الابداع الفني مستمد من المفهوم اللساني الذي ينص على ان اللغة لا تحيل الا الى نفسها ، ولا تعرف إلا نظامها الخاص .

ويحظى مفهوم (الانغلاق) على اهتمام خاص في علم الجمال اللغوي، حيث ينظر الى البنية على انها منغلقة في إطار علاقاتها . وتبعاً لذلك فان عملية الابداع الفني هي بنية مغلقة .

ولا يختلف مدلول مصطلح البنية هنا عن مدلول مصطلح الشكل ، إذ ان هذين المصطلحين مترادفان في اللسانيات . وعلى هذا يمكن القول ان علم الجمال اللغوي ينظر الى العلاقة الجمالية كعلاقات هيكلية وشكلية ، ليس لها اية طبيعة اجتماعية وموضوعية .

حيث تتحول العلاقات الجمالية في الابداع الفني الى مجرد نسق من العلاقات الاعتباطية ، تحكمها علاقات تركيبية وتواردية ، كتلك التي تحكم اللغة تماماً . مما ادى بناقدة سينمائية مهمة كـ (جوليا كريستيفا) الى ملاحظة خضوع اللسانيات الى الطابع القواعدي والبلاغي من دون غيرهما من المجالات اللغوية .

وإشارة الى ملاحظة كريستيفا هذه ، فان الاتجاهات البنيوية في علم الجمال اللغوي تلجأ الى تعميم قواعد اللغة على قانونيات الابداع الفني ، وبهذا المعنى تتم دراسة العلاقات الجمالية انطلاقاً من نظام للقواعد . وينطلق هذا الاتجاه من (النظرية التوليدية والتحويلية) التي يعتبر اللساني الامريكي نوام شومسكي مؤسسها .

وتتميز هذه النظرية التي يعتمد عليها علم الجمال اللغوي في وصفه للعلاقات الجمالية بشكليتها المتطرفة ، وهذا عائد في الاساس الى انها نظرية قواعد للغة ، تنتظم وفق ثلاثة مكونات هي : المكون الفونولوجي (الصوتي) والمكون التركيبي (من البنية اللغوية السطحية الى البنية اللغوية العمقية) والمكون الدلالي الذي لا يعني الا قواعد دلالية وصفية على غرار القواعد النحوية .

ان هذا الاتجاه يفرغ عمليتي الابداع الفني والاستيعاب الجمالي من مضمونهما وطبيعتهما تماما ، مثلما يشكل مثالا دقيقا على (الوضعية) المتطرفة لعلم الجمال اللغوي .

كما يقوم الاتجاه السياقي فيعلم الجمال اللغوي ، على استبدال السياق الاجتماعي ـ الثقافي لمدلولات الظاهرة الجمالية بالسياق اللغوي ، ويلغي هذا الاتجاه معنى اللغة ، حيث يقول ويتغنشتين احد اهم ممثليه « ان الكلمة لا معنى لها وإنما لها استعمالات » . من هنا يلغي هذا الاتجاه الوظيفة المعرفية للظاهرة الجمالية .

لقد حقق الجمال اللغوي قفزة هائلة من خلال جاكوبسون ، الذي تعتبر دراساته مدخلاً رئيسياً في دراسة عمليتي الابداع الفني والاستيعاب الجمالي . ومثلما تعمم الاتجاهات البنيوية في علم الجمال اللغوي قواعد اللغة ، النحوية والصرفية ، على قانونيات عملية الابداع الفني ، فان نظرية جاكوبسون في الاتصال تعمم قوانين الاتصال التلغرافي

على قوانين الاتصال الجمالي الانساني ، حيث انها فرع من نظرية « المعلوماتية » التي اسسها المهندس التلغرافي شانون .

وتعبر هذه النظرية بشكل صارم ومحدد عن (وضعية) علم الجمال اللغوي ، كما تفرغ المفاهيم الجمالية من مضمونها ، بما فيها مفهوم (الجميل) و (الشعور الجمالي) و (المثل الجمالية) و (الابداع الفني) و (الاستيعاب الجمالي) .

ان (الجمالي) عند جاكوبسون هو مجرد وظيفة لغوية ، تقوم بانشاء ما يسميه جاكوبسون بـ (الرسالة) وليس لهذه الوظيفة اي طابع اجتماعي وموضوعي .

ان (نظرية الاتصال) تفقد (المعلوماتية) التي تحملها (الرسالة الشعرية) طابعها الايديولوجي المميز والمعبر ، رغم انها تؤكد على امتلاء (الرسالة) بـ (المعلوماتية) بل وإمكانية قياسها . ومن هنا فان نظرية الاتصال ، ورغم تأكيدها على (الوظيفة الجمالية) في اللغة ، لا تستطيع ان تتناول الأسئلة المقلقة التي تقترحها جمالية الادب الحديث . ان هذه الجمالية على صلة عضوية بالظواهر التي تجسدها . فمن الذي يستطيع ان يفقد جمالية (الرواية الجديدة) ــ مثلاً ــ طابعها الاجتماعي المعبر ؟

وسيكون من قبيل تفريغ (الجمالي) من جوهره ، ان نعتبر المثل الجمالية كـ (الجليل) و (المعذب) و (التراجيدي) و (الكوميدي) و (القبيح) ... الخ ، فارغةً من طبيعتها الاجتماعية .

ان (نظرية الاتصال) تلائم مهندسي التلفون والرادار والراديو والكهرباء في حين انها لا تلائم النقد الادبي الذي يتميز بأنه لا يتوجه الى ظواهر وضعية ، بل الى ظواهر انسانية . اذ ان (نظرية الاتصال) لا تجد في العلاقات الجمالية اخيراً الا شكلاً من اشكال العلاقات التلغرافية في الإبراق مثلاً .

امبرتو إيكو و (نظرية التواصل) :

في كتابه (البنية الغائبة) ينطلق (امبرتو إيكو) في دراسته لجمالية (الرسالة الشعرية) من تمييزات (جاكوبسون) للوظائف اللغوية الستة التي تؤديها الرسالة ، والتي ميزها (جاكوبسون) بالانطلاق من (نظرية الاتصال) الوضعية . حيث يتناول إيكو ما يسمى في علم الجمال بعمليتي الابداع الفني والاستيعاب الجمالي في ضوء مفاهيم هذه النظرية .

ومن المعروف ان (رومان جاكوبسون) في وظائفه اللغوية الستة : (المرجعية والانفعالية والآمرية والاتصالية والما بعد لغوية والشعرية) قد ربط ما بين الوظيفة الشعرية او الجمالية وبين الرسالة التى يدوسها إيكـو .

ولا يحفل ايكو بالطبيعة الاجتماعية والموضوعية لـ (الجمالي) كشكل متميز من اشكال تملك الواقع ، بل يؤكد على اهمية تجنب الطبيعـة الفلسفية لـ (الجمالي) ويصف هذه الطبيعة بـ (جماليات معياريـة مغلوطة ، تصف بشكل غير شرعي ما يجب ان يوحي به الفن ، ما يجب ان يثيره ويحدثه) .

من الواضح ان إيكو يتجاهل الاسس النفسية والثقافية والاجتماعية لـ (الجمالي) ، ويعزله عن (الواقع) رغم انه لا اهمية لـ (الجمالي) إن لم يدخـل في نطاق النشاط الانساني . وانسجاما مع ذلك فان إيكو يستعيد نتائج (الفيشتالت) ، بل انه لا يختلف في مفهومه لـ (الواقعـة الجمالية) عن مفهوم (الفيشتالت) لها . فهو يؤكد ان مادة قصر من قصور عصر النهضة بواجهته الناتئة ، وإثاراتها اللمسية يمكن أن تشيف شيئا ما الى رؤيتنا ، الا ان ما يثيره القصر فينا ، ليس (موضوع هندسته وتقطيعه ، ورسم الواجهة) بل بنيته التي هي مجموع علاقاته . وهذا الفهم لا يختلف عن مفهوم (الفيشتالت) الذي ينص على انـه لا يتم إدراك القصر كخطـوط ونقـاط بسيطـة ، وانمـا كشكل او بنيـة (فيشتالت) .

إن عملية الاستيعاب الجمالي عند ايكو هي عمليـة تفكيك للرسالة الشعرية . وكلما كانت الرسالة الشعرية غامضة واستبطانا ذاتيا ، كلما كانت ذات وظيفة جمالية . ان ايكو يولي الجانب المشوق في الرسالة الشعرية اهمية كبيرة لاستيعابها الجمالي ، وينطوي هذا الجانب ايضا على عنصر « قابلية التصديق » ، ان هذا العنصر الاخير الذي يلح عليه ايكو في عملية الاستيعاب الجمالي ، لا اجد فيه الا استعادة لمفهوم المطابقة الكـلاسيكـي الشهـير Les lienséances ، واحـد الاسس الكبرى للكلاسيكية .

ولا يتجاوز إيكو في مناقشته للاستيعاب ، موقف (الفيشتاليتين) في حصر المعلومات الجمالية في اطار معطيات الانطباعات المباشرة ، بل انه يعيد انتاج هذا الموقف من خلال المثل الذي تناوله عن الحكاية التراجيدية اليونانية . من هنا فان (الاستيعاب الجمالي) لدى ايكو ، يحقق غناه وتنوعه ، في الرسالة الشعرية الغامضة والمستبطنة ذاتيـا . وهاتان الصفتان (الغموض والاستبطان الذاتي) هما اللتان تتيحان لعمليـة الاستيعاب الجمالي أن تكون مفتوحة ومتطابقة في آن واحد مع عملية الابداع الفني . اذ ان ايكو يعتقد ان الانتاج الادبي يحول باستمرار المعاني التصريحية الى معان ايمائية ، وعملية التحويل هذه هي التي تجعلنا نعتقد ـ كما يقول إيكو ـ ان كل ما نوجهه نحو الرسالة يكمن في داخلها ، في حين انها لا تعبر الا عما أسقطناه عليها من معان .

ان ايكو ينفخ ويضخم على نحو متورم الجانب النفسي ـ الفيزيولوجي في عمليتي الابداع الفني والاستيعاب الجمالي ، مما يؤدي الى فصلهما عن بقيـة العناصر التي تشكل النشاط الجمالي للانسان ، اذ أن الرسالة لديه ، في جدليـة الغموض والاستبطان الذاتي لا تعبر الا عن (عـالم الايماءات الدلالية، والتداعيات الانفعالية ، وردات الفعل الفيزيولوجية) . وهذا التضخيم لا يشمل علم الجمال اللغوي عند ايكو فحسب ، بل انه يشمل كل النظريات الجمالية التي تطابق بين هاتين العمليتين ، وهـذا

يشير فيما يشير الى الجذور المعرفية الواحدة لهذه النظريات ، التي تستبدل المحتوى الموضوعي والاجتماعي للفن ، بالجوانب النفسية ــ الفيزيولوجية ، مثلما انها لا تقدر الوظيفة المعرفية للاستيعاب الجمالي . ان هذه العملية ذات طابع تحليلي وتركيبي يجمع ما بين المعرفة والابداع معا ، وليست مجرد عملية آلية .

ان ايكو يفسر قانونيات الابداع الفني أو (الرسالة الشعرية) شكليا ، الا ان الغنى الجمالي لا يتحدد في هذه القانونيات الداخلية ، بل يتحدد ايضا في القيمة الاجتماعية الشاملة لعملية الابداع الفني . وتكتشف هذا التفسير لدى ايكو عندما يتعمق في دراسة المنطق المفتوح لعملية الابداع الفني . ان الغنى الانفعالي الذي يثيره العمل الفني ، بحيث يكون ذا صفة كونية دائما ، والتي تحدث عنها كروتشه ، يرجع عند إيكو الى دور (المتلقي) او (المرسل اليـه) في صب مدلولات جديدة في شكل (الرسالة الشعرية) التي هي في كل مستوياتها ليست بالنسبة لإيكو الا سلسلة من الدالات (اي الفونيمات الصوتية) .

ان ايكو يلتقي هنا مع كروتشه ، الا انه يشترك معه في عدم الاعتراف بالقيمة الاجتماعية الشاملة للأعمال الفنية ، التي تمنحها خلودها ، وليس قوانينها الداخلية فقط .

ان المشكلة مع ايكو هي في النظرة الى طبيعة (الجمالي) . حيث يرجع خصب عمليـة الاستيعاب الجمالي ، وامكانياتها الايحائية ، وثرائهـا الانفعالي ، الى مسألة شكلية تماما تنسجم بالطبع مع علم الجمال اللغوي . بل انه يرد هذه العملية كلها ، وما نسميه بكونية في الفن الى الـ Code أي السنن او الرمز اللغوي ، في علاقة متداخلة ومحصورة ، يعتبر إيكو انها تذكر الرسالة دوما (بكودها) وبالتالي فان ايكو يرد جمالية الابداع الفني الى هيكلية اللغة وحدها .

ان (الجمالي) ليس مسألة هيكلية ؛ كما يتناوله علم الجمال اللغوي. انه أعلى أشكال التملك الفني للواقع ، وهو في صفته المميزة هذه ، ذو طبيعة اجتماعية وموضوعية . ان العلاقات الجمالية هي شكل متميز من أشكال العلاقة مع الواقع . و (الجمالي) يبقى مؤثرا فينا ما دام أنه يتناول الظواهر المعاصرة له من جانب قيمتها الاجتماعية الشاملة ؛ وهذا ما يفسر لنا خلود الاعمال الفنية الكلاسيكية العظيمة . ان علم الجمال اللغوي لا يهتم بكشف هذه القيمة ، وعلاقتها بالجمالي ، وهو في تياراته المتعددة يتكيء على أسس واحدة ، هي الاسس الوضعية الصارمة التي تشوه التواصل الجمالي الانساني ، وتفقده طبيعته التحليلية والتركيبية. هذه الطبيعة المرتبطة بدورها بالنشاط الاجتماعي للانسان ، ورغم أن (الجمالي) ليست له قيمة نفعية مباشرة ، ورغم ان الجميل ليس متطابقا دوما مع المفيد ، فان القيمة العامة لـ (الجمالي) هي في مدى قدرته على دخول النشاط الروحي والاجتماعي للانسان ، وهذا ما يتجاهله علم الجمال اللغوي .

هوامش وملاحظات :

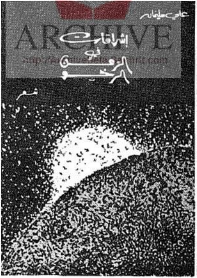
(١) عبود ، حنا ، التجارب الجديدة في الشعر السوري الحديث ، عدد ١١٧ من مجلة الموقف الادبي ، كانون الثاني ١٩٨١ .

(٢) د. رؤوف ، وفيق ، الاستلاب الثوري في شعر البياتي ، الفكر العربي ، ١٤ ، آذار ــ نيسان ، السنة الثانية ــ ١٩٨٠ .

(**) من أجل البحث المفصل في مفاهيم امبرتو ايكو الجمالية ، يمكن الرجوع الى كتابه : L, Oeuvre Ouvrte , Seuil , Paris , 1971 .

(*) من أجل التفصيل في دمج بارت لعمليتي الابداع الفني والاستيعاب الجمالي ، يرجى العودة الى (حوار عن الادب) ترجمة محمد برادة ، الفكر العربي ، كانون الثاني ــ شباط ١٩٨٢ ، السنة الرابعة .

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي



ملف خاص

بمناسبة اليوم العالمي لمحو الأمية - ٨ - ايلول

أضواء على حركة محو الأمية

في القطر العربي السوري

بين عامي ١٩٧٧ - ١٩٨١

سميح عيسى

بمناسبة اليوم العالمي لمحو الأمية - ٨ - ايلول

أضواء على حركة محو الأمية في القطر العربي السوري بين عامي ١٩٧٧ - ١٩٨١

سميح عيسى

لا جدال في ان التأكيد على خطورة الأمية .. واهمية الخلاص منها ومن آثارها .. واعلاء قيمة التعليم والعلم والمعرفة ... قديم قدم التاريخ في حياة الانسان والشعوب .

ولعل حضارتنا العربية العظيمة التي ازدهرت في العصور الماضية ، تعتبر من أكثر الحضارات ، ان لم تكن اكثرها على الاطلاق تأكيدا على ذلك .. وتعريفا بالدور الكبير الذي يلعبه العلم والتعليم في بناء الانسان والاسرة والمجتمع ، وتقدمهم ونموهم ..!

ويحدثنا كتاب الغرب والشرق معا .. وبخاصة المستشرقون المنصفون لحضارتنا العربية السالفة ، احاديث تملأ العقل والقلب عن اثر هذه الحضارة في دول العالم القديم والحديث .. ويوردون الكثير من الحقائق المدعمة بالارقام والوقائع .. عن اثر تلك الحضارة في مختلف مجالات الفلسفة والطب والهندسة والفلك والعلوم والآداب والفنون .. الخ ...

ولو حاول الباحث او الدارس في عصرنا الحديث أن يفتش في المراجع وكتب التراث ، منقبا عن جوهر تلك الحضارة ، باحثا في مقوماتها ، متابعا اهتماماتها في العلم والمعرفة ، لهاله ما يرى ،.. ولتوصل الى نتائج قد تبهره حقا ، وهو ابن القرن العشرين الذي عبر بوابة عام ١٩٨٢ وما تزال الأمية بنوعيها الابجدي والحضاري ، شامخة أمام ناظريه جاثمة في الساحة العربية عامة وفي قطرنا العربي السوري على وجه الخصوص بكل جبروتها وعنفوانها ..!!

.... فكتب التاريخ والتراث العربي ،.. تحدثنا طويلا عن قيمة العلم والتعليم والمعرفة في الحياة .. وتفرد ابوابا كثيرة عن الترغيب في العلم .. وفي قيمة العقل الغني بالحكمة والمعرفة ... !

ففي كتاب حياة الصحابة(١) .. مثلا نقرأ ما يلي : ـ

ـ عن أبي الطفيل قال : ـ كان علي بن ابي طالب رضي الله عنه يقول : ـ « إن أولى الناس بالأنبياء أعلمهم بما جاؤوا به » ... ثم يتلو هذه الآية الكريمة : ـ

---

(١) كتاب حياة الصحابة ـ تأليف محمد يوسف الكاندهلدي ـ منشورات دار المعرفة للطباعة والنشر ـ بيروت .

« ان أولى الناس بابراهيم للذين اتبعوه وهذا النبي ـ يعني محمداً ـ صلعم ـ والذين اتبعوه فلا تغيروا ... » فانما ولي محمد من اطاع الله .. وعدو محمد من عصى الله وان قربت قرابته ..!

ـ وعن كميل بن زياد قال : ـ اخذ علي بن ابي طالب رضي الله عنه بيدي .. فاخرجني الى ناحية الجبان ـ اي الصحراء ـ فلما اصحرنا ـ اي خرجنا الى الصحراء ـ جلس ثم تنفس ثم قال : ـ « يا كميل بن زياد ..! القلوب اوعية فخيرها اوعاها .. احفظ ما اقول لك ..!! الناس ثلاثة : ـ فعالم رباني ومتعلم على سبيل نجاة ـ اي يسير من الجهل الى المعرفة والعلم .. ويخرج من الظلام الى النور ... ـ وهمج اتباع كل ناعق ـ اي صائح ـ يميلون مع كل ريح .. لم يستضيئوا بنور العلم ولم يلجؤوا الى ركن وثيق ..!

ثم يتابع علي كرم الله وجهه قوله : ـ

« يا كميل بن زياد ..!! العلم خير من المال .. العلم يحرسك وانت تحرس المال .. العلم يزكو على العمل .. والمال تنقصه النفقة ..! ومحبة العالم دين يدان بها ..!

العلم يكسب العالم الطاعة في حياته وجميل الاحدوثة بعد موته ... وصنيعة المال تزول بزواله .. !

مات خزان الاموال وهم أحياء .. والعلماء باقون ما بقي الدهر .. »

... ترى .. هل هنالك وصف او تحليل او تعريف أشمل واوضح من تلك الكلمات المنقولة عن لسان علي رضي الله عنه .. في مجال العلم والمعرفة .. حيث وضع العلم فوق كل الاعتبارات ووضع العالم فوق كل المراتب والامتيازات ..!

... ولنمعن أيضا فيما نقل عن معاذ بن جبل رضي الله عنه .. قال: « تعلموا العلم .. فان تعلمه لله تعالى خشية .. وطلبه عبادة ومذاكرته تسبيح .. والبحث عنه جهاد .. وتعليمه لمن لا يعلم صدقة .. وبذله لاهله قربة .. !

لانه معالم الحلال .. ومنار اهل الجنة .. والانس في الوحشة .. والصاحب في الغربة .. والمحدث في الخلوة .. والدين عند الاجلاء ... يرفع الله تعالى به اقواما .. ويجعلهم في الخير قادة وائمة .. تقتبس آثارهم .. ويقتدى بفعالهم وينتهى الى رايهم ..!!

لان العلم حياة القلوب من الجهل .. ومصباح الابصار من الظلم والظلام .. يبلغ بالعلم منازل الاخيار والدرجة العليا في الدنيا والآخرة .. ويعرف الحلال من الحرام .. ان الملائكة تبسط اجنحتها لرجل غدا يطلب العلم مع الرضى لما يصنع ..! »

اذا كان هذا هو بعض من تراثنا وماضينا .. واذا كان اسلافنا قد رفضوا الامية بكل أشكالها .. وحضوا على العلم والمعرفة بهذا الالحاح ، ومن هذا الاعتبار .. والنظر الى العلم بروح من القدسية ..!

فليس غريبا أن تعلو الصيحات والنداءات في عصرنا الزاهن لاسقاط مشكلة الامية والخلاص من هذا الوباء الخطير من الساحة العربية عامة .. ومن ساحة القطر العربي السوري على وجه الخصوص ..

.. وازاء كل ما تقدم .. وبمناسبة اليوم العالمي لمحو الامية .. لعل من المفيد الوقوف وقفة متأنية نوعا ما .. امام حركة محو الامية في سورية بين عامي ١٩٧٧ .. و ١٩٨١ بعد ان بات معروفا لدى كل دارس أو باحث حجم الصعوبات والتحديات الكبيرة التي كانت قبل عام ١٩٧٧ ولا تزال تقف سدا منيعا أمام هزيمة الامية .. بكل انواعها واشكالها وابعادها ..!!

مما لا شك فيه ان تقويم عمليات محو الامية ، ورصد نتائجها الايجابية والسلبية لا يمكن التوصل اليه بدقة ، قبل تحديد حجم المشكلة التي ستتناولها هذه العمليات من جهة .. وتعداد عناصر الخطة العامة والخطط الجزئية .. والتي من المفروض ان تكون قد نفذت خلال فترة زمنية محددة ..!!

فبالنسبة الى رسم صورة حقيقية لحجم الامية في القطر العربي السوري حسب فئات السن والجنس والانشطة الاقتصادية والمهنية والعملية .. فقد تبين استنادا الى نتائج التعداد العام للسكان عام ١٩٦٠ ، وعام ١٩٧٠ ، ونتائج بحث العينة السكانية عام ١٩٧٦ ، .. ان نسبة الامية العامة في القطر قد هبطت من ٩ر٦٦ ٪ عام ١٩٦٠ الى ٢ر٥٤ ٪ عام ١٩٧٠ ثم الى ٤٠ ٪ عام ١٩٧٦ .

ومن المؤكد ان هبوط نسبة الامية لا يعني ان المشكلة باتت تنحسر وفي طريقها الى الزوال .. بل العكس هو الصحيح .. لماذا ؟

ان الانفجار السكاني الناجم عن زيادة النسل في قطرنا .. ومراوحة عمليات محو الامية في مكانها .. وعدم تطبيق الزامية التعليم على جميع الاطفال الذين بلغوا سن الالزام كل سنة ، .. يجعل اعداد الاميين في ازدياد مستمر ...!!

فقد بلغ عدد الاميين في أيلول عام (١٩٦٠) = ١ر٨٩٥٦٦٤ ، وفي عام ١٩٧٠ = (٢ر١١٢٣٨٨) ، وحسب تقديرات العينة السكانية عام ١٩٧٦ ، صار عددهم (٢٠٧٦٤٨٤) .

لقد كان من الافضل ، لو استطعنا تحليل واقع الامية بعد تلك السنوات من خلال نتائج التعداد العام للسكان الذي جرى في ايلول عام ١٩٨١ ، ولكن ، ولما كان من غير المنتظر ظهور النتائج النهائية قبل نهاية عام ١٩٨٣ ، لاعتبارات كثيرة ، فان المعطيات والتقديرات المبدئية تدل ان

نسبة الامية ستهبط الى اقل من ٤٠٪ ، وسيزداد عدد الاميين في الوقت نفسه ... ولربما استطعنا التأكيد على صدق ماذهب اليه ، اذا استعرضنا بعض الاحصاءات الرسمية ، في المجموعة الاحصائية لعام ١٩٨١ ، الصادرة عن المكتب المركزي للاحصاء بدمشق ...

ـ جاء في المجموعة الاحصائية تلك ، وتحت عنوان « توزيع قوة العمل حسب الجنس والحالة التعليمية ـ (حضر ـ ريف) عام ١٩٧٩ »، بالاستناد الى بحث العينة السكانية الذي جرى عام ١٩٧٩ ، وفي الجدول رقم ٢/٩ ان عدد افراد قوة العمل « المشتغلين + العاطلين الذين يبحثون عن عمل » قد بلغ : (١٧٤٢٢٥د٢) منهم : (٧٩٤٧٢٦) امي وامية ...

في حين كان مجموع افراد قوة العمل عام ١٩٧٠ ـ (١٥٢٤٥٥د١) منهم (٧٤٥٠٤٥) امي وامية .

ـ هذا يعني ببساطة ان هناك زيادة ملحوظة في قوة العمل بلغت / ٦٤٩٦٧٣ / وبالتالي زيادة في عدد الاميين ، بلغت خلال تلك السنوات حوالي (٤٩٦٨١) .

ـ ان هذه الارقام تقدم ـ بلاشك ـ مؤشرات ودلالات متنوعة عن تطور الانشطة الاقتصادية والمهنية والعملية من جهة ، وعن قصورعمليات محو الامية في تحقيق اهدافها من جهة اخرى ...

والجدول التالي رقم (١) يلقي مزيدا من الاضواء على ماذهبت اليه:

توزيع قوة العمل حسب المناطق والحالة التعليمية (حضر وريف)١٩٧٩
الجدول رقم (١)

المناطق	امي		متعلم		المجموع		المجموع العام
	مشتغل	متعطل	مشتغل	متعطل	مشتغل	متعطل	
مدينة دمشق	٣١٢٧٤	٨٩٨	٢٥٧١٦٤	٧١٥٢	٢٨٨٤٣٨	٨٠٥٠	٢٩٦٤٨٨
مدينة حلب	٧٦٠٤١	١٩٨٧	١٤١٨٢١	٦١١١	٢١٧٨٦٢	٨٠٩٨	٢٢٥٩٦٠
مدينة حمص	١٣٩٣٤	٥٤٩	٦٤٢٣١	١٨٦٥	٧٨١٦٥	٢٤١٤	٨١٥٧٩
باقي الحضر	١٠٣٧٢٩	٣٠٧٢	٢٧٧٠٩٤	١٣٤١١	٣٨٠٨٢٣	١٧١١٣	٣٩٧٩٣٦
الريف	٥٤٩٦٣٨	١٢٩٧٤	٥٧٧٢٠٤	٣٣٤٤٦	١١٢٦٨٤٢	٤٦٤٢٠	١١٧٣٢٦٢
المجموع العام	٧٧٤٦١٦	٢٠١١٠	١٣١٧٥١٤	٦١٩٨٥	٢٠٩٢١٣٠	٨٢٠٩٥	٢١٧٤٢٢٥

المصدر :
الجدول رقم ٢/٩ في المجموعة الاحصائية السورية لعام ١٩٨١ ـ (المكتب المركزي للاحصاء بدمشق) بحث العينة السكانية عام ١٩٧٩ .

ازاء كل ماتقدم ، وبغية التعرف عمليا على عمليات محو الامية خلال الاعوام : (١٩٧٧ ــ ١٩٨١) ، لابد من الاحاطة بالعناصر الاساسية لخطة هذه السنوات ، ولاهدافها ومن ثم استعراض الجهود المبذولةواستخلاص النتائج بشكل اقرب الى الحقيقة ....

ــ لقد عقد المجلس الاعلىلمحو الامية جلستينبتاريخ ٩و ١٥/٣/٩٧٧ ناقش خلالهماالوثائق والتقارير المقدمةمن وزارة الثقافة والارشادالقومي، والتي تدور حول مجمل الايجابيات والسلبيات في عمليات محو الامية خلال سنوات العمل بالقانون رقم / ٧ / الخاص بمحو الامية، والذي حدد اوائل عام ١٩٧٨ للقضاء على الامية .... كما تضمنت تلك الوثائق اقتراحات وتصورات وحلولا جديدة لمحاولة القضاء على تلك المشكلة الخطيرة ...

ــ وقد انتهى المجلس خلال هذين الاجتماعين ، وفي اجتماعاته اللاحقة خلال اعوام (٧٨ ــ ٧٩ ــ ٨٠ ــ ٨١) من اقرار خطة لمحو الامية تنفذ على مدار تلك السنوات ، والاشراف مع الجهات المعنية على تتبعتنفيذها.

ولعله من المفيد عرض الخطوط الرئيسية لهذه الخطة فيما يلي :

١ ــ تعليم الاطفال الذين تتراوح اعمارهم بين (٦ ــ ٨) سنوات ، وتكلف وزارة التربية بوضع خطة تكفل استيعاب جميع هؤلاء الاطفال اعتبارا من العام الدراسي (١٩٧٧ ــ ١٩٧٨) .

٢ ــ تعليم الاطفال الذين تتراوح اعمارهم بين (٩ ــ ١٢) سنة ،وتتولى ذلك المنظمات الشعبية (الاتحاد العام للفلاحين ــ الاتحاد العام النسائي ــ اتحاد شبيبة الثورة ــ الاتحاد الوطني لطلبة سورية ــ نقابة المعلمين) ــ وذلك بالتعاون مع اجهزة الادارة المحلية ، وتتولى وزارة الثقافة والارشاد القومي متابعة التنفيذ .. وتحقيقا لذلك تفتح دورات لهؤلاء الاميين بدءا

من ١٩٧٧/٥/١٥ ، ويصار الى ادخال المتحررين من الامية منهم الى صفوف المدارس الابتدائية ، بعد سبر معلوماتهم ، وحسب اعمارهم ...

٣ ـ الاميون الذين تتراوح اعمارهم بين (١٣ ـ ١٨) سنة يصار الى تنظيم دورات لتعليمهم ، وتتولى المنظمات الشعبية وفروعها في المحافظات ، تلك المهمة ...

٤ ـ الاميون الذكور الذين يؤدون خدمة العلم ، تتولى امر تعليمهم القيادة العامة للجيش والقوات المسلحة ، ولايجوز اعفاء احد منهم ...

٥ ـ الاناث الاميات اللواتي لاتتجاوز اعمارهن / ٣٠ / سنة ، يصار الى تنظيم دورات لهن ، حيثما تتوفر الظروف المناسبة لذلك ، ويتولى الاتحاد العام النسائي امر تعليمهن ، بالتعاون مع الاتحاد العام للفلاحين ، واتحاد شبيبة الثورة ، والاتحاد الوطني لطلبة سورية ...

٦ ـ الاميون المتبقون (ذكورا او اناثا) ممن لاتزيد اعمارهم عن (٤٥) سنة من العاملين في القطاع العام وقطاع الخدمات التابع للدولة ، يتولى الاتحاد العام لنقابات العمال امر الاستمرار في تعليمهم وتنظيم الدورات المناسبة لهم ، بالاشتراك مع المعامل والمؤسسات ومختلف الادارات التي يعملون بها ...

ـ وقد حددت قرارات المجلس الاعلى لمحو الامية مسؤولية الجهات المكلفة بتنفيذ الخطة ، من وزارات ومنظمات واتحادات ....

ومن بين تلك المهام الاساسية :

١ ـ تحميل كل محافظة مسؤولية حصر وتصنيف كافة العناصر المشمولة بالخطة .

٢ ـ قيام وزارة الاعلام بتشكيل لجنة متخصصة تشرف على تنفيذ خطة شاملة للتوعية بمختلف وسائل الاعلام ترافق عمليات محو الامية .

٣ ـ سد النبع الاساسي للامية ، والقضاء على ظاهرة التسرب من صفوف المرحلة الابتدائية « كما هو وارد في الخطة المذكورة انفا » ، وتحقيقا لذلك فقد حملت وزارة التربية تطبيق الزامية التعليم على جميع الاطفال الذين هم في سن التعليم الالزامي ، بحيث يتم الانتهاء من استيعابهم جميعا ، مع الذين تسربوا من الصفوف الاولى للمرحلة الابتدائية في العام الدراسي (٨١ ـ ٨٢) ...

٤ ـ منع تعيين اي عامل امي في مؤسسات الدولة واداراتها والقطاع العام اعتبارا من مطلع عام ١٩٧٨ ، ومنع تشغيل اي مواطن يتراوح سنه بين (١٣ ـ ١٨) سنة ، ما لم يكن متعلما او حائزا على مصدقة التحرر من الامية ..

وهكذا نجد بوضوح ان عمليات محو الامية خلال الاعوام (٧٨ ـ ٧٩ ـ ٨٠ ـ ٨١) ستركز على الصغار والراشدين ، وعلى الاميات الصغيرات والشابات ، وعلى العاملين في القطاع العام ، وتطبيق التعليم الالزامي على الاطفال ..

والسؤال الآن ، ونحن نحاول ان نرصد حركة محو الامية خلال هذه السنوات هو : الى اي مدى تم تطبيق قرارات المجلس الاعلى ، او تنفيذ اهداف الخطط الجزئية المقررة ؟! وبمعنى آخر : ما هي الانجازات الحقيقية التي تم تحقيقها في ضوء ما ذكرت ؟!

يظهر ان مشكلة الامية وعمليات القضاء عليها ، ظلت قائمة تراوح في مكانها ، وتستعصي على الحل ... ومع ذلك ، فقد تم احراز بعض النجاحات في عدة مجالات ... هذه النجاحات ستخدم حتما عمليات محو الامية على نطاق واسع ، عندما يتم التخطيط لحملة شاملة ومركزة للخلاص من الامية ـ بشكل جدي ـ خلال فترة زمنية ملزمة ومحددة .. ـ ولنستعرض فيما يلي اهم هذه الانجازات :

في مجال التوعية والاعلام :

قامت وسائل الاعلام المقروءة والمرئية والسمعية «صحف ـ مجلات ـ اذاعة ـ تلفزيون ـ ندوات ـ مؤتمرات ـ حلقات بحث» بالتوعية بخطورة المشكلة وابعادها والتعريف بعمليات محو الامية ميدانيا ، واهمية القضاء عليها ... ونشرت كثير من البحوث والدراسات والموضوعات المتخصصة بمحو الامية والتربية وتعليم الكبار ... كما قام عدد من رجال الفكر والبحث بتحضير ونشر رسائل « ماجستير » متخصصة في محو الامية وتعليم الكبار ..

ورغم كل ذلك ، فان وسائل الاعلام لم تنفذ كل ما كان مقررا في خطة محو الامية وقرارات المجلس الاعلى ، لاسباب كثيرة ، ومعروفة من قبل المتتبعين لعمليات محو الامية .

وعلى سبيل المثال لا الحصر :، لم تكن هنالك زاوية ثابتة في الصحف والمجلات ، ولم يدرج ضمن الدورات الاذاعية والتلفزيونية برنامج يومي او اسبوعي حول مشكلة الامية...او حول خطط وعمليات محو الامية ..

في مجال محو امية الصغار وتطبيق الزامية التعليم :

قامت وزارة التربية بالتعاون مع المنظمات الشعبية والجهات الاخرى باتخاذ الاجراءات اللازمة لتجريب تطبيق القرارات الخاصة بالتعليم الالزامي ومحو امية الصغار في محافظات (ريف دمشق ـ ادلب ـ الرقة)، في السنة الدراسية (٧٨ ـ ٧٩) . ثم عممت التجربة في السنة الدراسية (٧٩ ـ ٨٠) على محافظات : (الحسكة ـ حلب ـ دير الزور) ، وفي عام (٨٠ ـ ٨١) في محافظات (القنيطرة ـ السويداء ـ درعا) ..

وقد اكدت الدراسات والتقارير الرسمية حول نتائج هذه التجارب انها حققت نجاحات كبيرة ، الى جانب بعض الاخفاق الذي تجلى في :

١ ـ عدم شمول الالزام جميع الاطفال الواجب انتسابهم الى تلك الصفوف.

٢ ـ وعدم محو امية جميع الصغار من الذكور والاناث المشمولين بالخطة.

مما دعا وزارة التربية الى القيام بتقييم تلك التجارب ، ورصد النواحي الايجابية والسلبية تمهيدا لاتخاذ التدابير اللازمة ، لتنفيذ قرارات المجلس الاعلى واهداف خطط محو الامية من جهة ، وتعميم الالزام وتطبيقه ، بشكل جاد وفعال وشامل من جهة اخرى . وذلك في ضوء ما ستسفر عنه العمليات النهائية لحصر وتصنيف جميع الاطفال المشمولين بالتعليم الالزامي . .

وقد جرى وضع ملامح الصورة العامة لحجم الاميين الصغار ، والمشمولين بالتعليم الالزامي من خلال ما توصلت اليه اللجان المختصة التي انهت عملها في حصر وتصنيف وتسجيل جميع الاطفال المشمولين بالخطة ، في عام ١٩٨٠ ، مذيلة بتقويم تجارب السنوات الماضية حول التطبيق التجريبي للتعليم الالزامي . .

وقد استعانت وزارة التربية بكل هذه الخبرات لتعميم الالزام في بقية محافظات القطر « دمشق ـ حمص ـ حماة ـ اللاذقية ـ طرطوس» بدءا من العام الدراسي (٨١ ـ ٨٢) وما بعده . .

ورغبة من وزارة التربية في تحقيق التعليم الالزامي على الوجه الاكمل، فقد رفعت مشروع قانون خاص بذلك ، تمت دراسته من قبل الجهات المعنية ، الى ان صدر مؤخرا برقم (٣٥) تاريخ ١٩٨١/٨/١٦ . .

ولعل من اهم ما جاء في هذا القانون مايلي :

ـ الزام جميع اولياء الاطفال السوريين « ذكورا او اناثا » ممن تتراوح اعمارهم بين (٦ ـ ١٢) سنة بالحاقهم بالمدارس الابتدائية على الشكل التالي :

١ ــ الاطفال الذين تتراوح اعمارهم بين (٦ ــ ٩) يجب ان يواصلوا تعليمهم في الصفوف النظامية الستة للمرحلة الابتدائية .

٢ ــ الاطفال الذين تتراوح اعمارهم بين (١٠ ــ ١٢) سنة يدخلون شعبا خاصة ملحقة بالمدرسة الابتدائية ، ويطبق عليهم منهاج وخطة خاصة ، ويمنحون وثيقة اتمام المرحلة الابتدائية بعد ثلاث سنوات من الدراسة .

٣ ــ تتابع وزارة التربية تعليم الاطفال الملتحقين لديها ، ممن هم في سن التعليم الالزامي ، حتى انهائهم المرحلة الابتدائية ، ولو تجاوزوا سن الثانية عشرة .

ــ يحدث مكتب تعليم الزامي في كل محافظة برئاسة السيد المحافظ وعضوية مدير التربية ، وممثل عن فرع الحزب ... الخ ..

ــ حدد القانون عقوبات على الولي الذي يمتنع عن ارسال ابنه الى المدرسة تتدرج من الانذار الى الغرامة المالية الى الحبس ... وكذلك يعاقب القانون من يستخدم طفلا في سن التعليم الالزامي بالحبس والغرامات المالية . وتضاعف العقوبة في حالة التكرار ، وتصل الى اغلاق المحل الذي يجري فيه استخدام الطفل لمدة شهرين ..

٤١١٠
وقد اصدرت وزارةالتربية القرار رقم ــــــ تاريخ١٣/١٢/١٩٨١،
٤٣٣
بغية وضع القواعد والاسس والوسائل اللازمة ، لضمان تنفيذ القانون رقم (٣٥) الخاص بالتعليم الالزامي ..

ولعل من اهم ما جاء في هذا القرار :

ــ الحاق الاطفال السوريين ومن في حكمهم « الفلسطينيون » في المدارس الابتدائية وفق ما يلي :

ــ الفئة (أ) وهي الاطفال الذين تتراوح اعمارهم بين (٦ ــ ٩) سنوات يدخلون المدرسة الابتدائية ويتابعون تعليمهم حتى نهاية المرحلة الابتدائية ، على الشكل التالي :

١ ــ الطفل الامي يدخل الصف الاول ويتابع حتى نهاية الصفوف النظامية الستة .

٢ ــ الطفل الذي ينتسب الى المدرسة الابتدائية ، ويتقن القراءة والكتابة والحساب ، يوضع في الصف المناسب لمستواه العلمي والعمري بعد سبر معلوماته . .

٣ ــ الطفل المتسرب من المدرسة : اذا كان التسرب ضمن العام الدراسي نفسه يعاد الى الصف الذي تسرب منه ، واذا كان التسرب قديما تسبر معلوماته ويعاد الى الصف المناسب . .

ــ الفئة (ب) وهي الاطفال الذين تتراوح اعمارهم بين (١٠ ــ ١٢) سنة يدخلون المدرسة الابتدائية لمدة ثلاث سنوات بدلا من ست ، وفقا لما يلي :

١ ــ اذا كان الطفل اميا يلحق بالصف الاول فئة (ب) .

٢ ــ الطفل المتسرب : اذا كان التسرب حديثا يعاد الى الصف الذي تسرب منه ويلحق بالفئة (آ) ، اما اذا كان التسرب قديما فيلحق بعد سبر معلوماته بالفئة (آ) اذا سمح مستواه العلمي وجدول الاعمار بذلك، والا فانه يلحق في الصف المناسب من صفوف الفئة (ب) . .

ــ تحديد مهمات مكتب التعليم الالزامي في المحافظات . . الذي يراسه المحافظ ، بما يلي :

١ ـ الاشراف على حسن سير التعليم الالزامي .

٢ ـ تلقي محاضر اجتماعات مكتب المديرية للتعليم الالزامي ودراستها ومعالجة القضايا الواردة فيها ..

٣ ـ الاشراف على الاحصاء الميداني السكاني لحصر المواليد الجدد في كل عام ممن هم في سن التعليم الالزامي .

٤ ـ حل المشكلات المعترضة والتي يمكن حلها في المحافظة ..

٥ ـ وضع خطة الاعلام بما يخص الزامية التعليم في المحافظة ..

٦ ـ احالة قضايا المواطنين الذين يراد تحريك الدعوى العامة بحقهم الى وزارة التربية ـ مديرية الشؤون القانونية ، بعد انذارهم من قبله .

٧ ـ ارسال نسخة من محضر كل اجتماع الى وزارة التربية مديرية التعليم الابتدائي ـ مكتب التعليم الالزامي ، متضمنا الصعوبات العامة ، والمقترحات لحلها .

علما بأن مكتب التعليم الالزامي يجتمع بدعوة من رئيسه كلما اقتضت المصلحة ذلك ، على الا يقل عدد الاجتماعات عن ثلاثة سنويا ..

ـ تشكيل مكتب التعليم الالزامي في مديرية التربية في كل محافظة برئاسة مدير التربية وعضوية عدد من موظفيها في المحافظة ، واهم مهماته هي : تنفيذ مقررات مكتب المحافظة والاشراف على واقع التعليم الالزامي ومعالجة الحالات المعترضة لسير العمل ، واحالة المشكلات المستعصية الى مكتب المحافظة ليقوم بحلها ..

هذا ومن المنتظر ان تنتهي وزارة التربية ـ حسب تقديراتها من تعميم التعليم الالزامي في محافظات القطر ونواحيه وقراه بنهاية عام

١٩٨٥ ... ولعله لو تحقق هذا الطموح ، لسد اكبر واخطر نبع للامية ومما لا شك فيه أن القانون رقم /٣٥/ والقرار الخاص بتطبيق هـذا القانون ، يعتبران انجازا هاما على طريق التربية والتعليم من جهة ،وعلى طريق محو الامية من جهة اخرى ، وذلك ، فيما لو كتب لتطبيق التعليم الالزامي النجاح ، واتخذت التدابير اللازمة لضمان التنفيذ ...

في مجال افتتاح صفوف محو الامية :

لدى دراسة الجداول الاحصائية الرسمية الصادرة عـن وزارة الثقافة والارشاد القومي ، والمكتب المركزي للاحصاء ، المتعلقة بصفوف محو الامية ، المفتتحة من قبل مختلف الجهات المعنية ، في جميع محافظات القطر العربي السوري منذ عام (١٩٧٧ ــ ولغاية نهاية عام ١٩٨٠) في ضوء الخطط الجزئية ، وقرارات المجلس الاعلى لمحو الامية ، لتغطية تلك السنوات ، فاننا نرصد الظواهر التالية :

ــ تم افتتاح (٤١٨١) صفا لمحو الامية ... وقد بلغ عدد المنتسبين الى تلك الصفوف /٨٨٤٥٩/ منتسبا ومنتسبة ، منهم /٣٧٩٨٣/ من الذكور ، و /٥٠٤٧٦/ من الاناث ، وقد نال مصدقات التحرر مـن الامية منهم /١٩٩١٦/ من الذكور ، و /٢٩٨٣٣/ من الاناث ...

والجدول التالي رقم (ب) يبين بكل وضوح موقف صفوف محـو الامية ، حسب السنوات المحصورة بين (١٩٧٧ ــ ١٩٨٠) :

صفوف ومعلمو محو الامية ، والمنتسبون اليها ، والمتحررون منها
١٩٧٧ ــ ١٩٨٠

الجدول رقم (ب)

السنة	عدد الصفوف	عدد المعلمين	عدد المنتسبين		المجموع	عدد المتحررين		المجموع
			ذكور	اناث		ذكور	اناث	
١٩٧٧	١٠٣٣	٢٠٢٠	٨٣٢٠	١٤٥٨٢	٢٢٩٠٣	٣٩٣٠	٨٥١٦	١٢٤٤٦
١٩٧٨	١٠٤٠	١٩٦٠	٩٦٣٢	١١٢٧٢	٢٠٩٠٤	٥٤٧٧	٧٦١٥	١٣٠٩٢
١٩٧٩	٩٩٤	١٩٨٨	٨٥١٦	١٠٩٨٠	١٩٤٩٦	٦٠٧١	٦٨٢٧	١٢٨٩٨
١٩٨٠	١١١٤	٢٢٢٨	١١٥١٥	١٣٦٤١	٢٥١٥٦	٤٤٣٨	٦٨٧٥	١١٣١٣
المجموع	٤١٨١	٨١٩٦	٣٧٩٨٣	٥٠٤٧٦	٨٨٤٥٩	١٩٩١٦	٢٩٨٣٣	٤٩٧٤٩

المصدر :

ــ التقارير الاحصائيةالسنوية الصادرة عن وزارة الثقافة والارشادالقومي

ــ المجموعة الاحصائية لعام ١٩٨١ ــ (المكتب المركزي للاحصاءبدمشق)

في حين يقدم الجدول التالي رقم (جـ) ، مزيدا من التفاصيل حول موقف صفوف محو الامية ، والمنتسبين اليها ، والمتحررين منها ، حسب المحافظات والجنس في عامي « ١٩٧٩ — ١٩٨٠ » :

صفوف محو الامية والمنتسبون اليها والمتحررون حسب الجنس والمحافظات ١٩٧٩ و ١٩٨٠ الجدول رقم (ج)

المحافظات		عـدد الصفوف	عدد المنتسبين			عدد المتحررين	
			ذكور	اناث	مجموع	ذكور	اناث
مدينة دمشق	١٩٧٩	١٤١	١٠٣٠	١٣٣٣	٢٣٦٣	١١٤٥	٨٢٤
	١٩٨٠	١٠٢	١٧١٦	١٥٣٩	٣٢٥٥	١٥٦٠	٤٠٤
دمشق	١٩٧٩	١٣٥	١١٠٠	٩٣٠	٢٠٣٠	٩٠٠	٧٠٠
	١٩٨٠	٨١	٤٤٠	١٤٥٠	١٨٩٠	٤٢٢	١٨٨٢
حلب	١٩٧٩	١٧٢	٢٥٨٣	١٣٨٠	٣٩٦٣	١٨٤٥	٣٦٠
	١٩٨٠	٢٢١	٣٢٢٥	١٦٣٠	٤٨٥٥	١٧٩٠	٢١٦
حمص	١٩٧٩	٧٠	٢٤٠	١٤٣٧	١٦٧٧	٢٠٩	١٠٨٢
	١٩٨٠	٩٨	١٦٠	١٨٥٦	٢٠١٦	١٤	١١٦٠
حماه	١٩٧٩	٥٦	١١٨	٩٦١	١٠٧٩	٥٧	٦٠٠
	١٩٨٠	٤٩	—	١٢٤٩	١٢٤٩	—	١٠٨٣
اللاذقية	١٩٧٩	٨٨	٥٤٩	١١٠٨	١٦٥٧	٤٢٢	٦٢٦
	١٩٨٠	٨٤	٤٢٦	١٦٥٦	٢٠٨٢	١٤٩	٨٢
دير الزور	١٩٧٩	٣٠	١٧٨	٤٧٦	٦٥٤	٥٥	٤٣٠
	١٩٨٠	٤٢	٥٧	٣٩٤	٤٥١	٥٠	٣٠١
ادلب	١٩٧٩	٧٠	٨١٧	٦٦٠	١٤٧٧	٥٤٦	٤٤٠
	١٩٨٠	٧٤	٥٧٩	١١١٢	١٦٩١	١٢١	٢٨٠
الحسكة	١٩٧٩	٤٤	٥٧٠	٣٣٧	٩٠٧	٣٦٧	٢١٢
	١٩٨٠	١٩٠	٤٤٢٠	٢٢٠	٤٦٢٠	٧٥	١٨٨
الرقة	١٩٧٩	٣٨	٩٠٠	١٣١	١٠٣١	٢٨٥	١١٣
	١٩٨٠	٣٦	١٣٣	٣٢٠	٤٥٣	٢٩	٨٣
السويداء	١٩٧٩	٢٨	١٩	٤٦٨	٤٨٧	١٥	٢٥٠
	١٩٨٠	٢٨	—	٤٨١	٤٨١	—	٢١٤
درعا	١٩٧٩	٥١	١٣٥	٧٣٤	٨٦٩	٥٢	٣٠١
	١٩٨٠	٤١	٥٠	٦٧٥	٧٢٥	٣١	٣٦٥
طرطوس	١٩٧٩	٤٤	١٤٢	٦٠٠	٧٤٢	١٣١	٢٤٩
	١٩٨٠	٣٧	١٩٥	٥٥٦	٧٥١	١٢٤	٣٣٢
القنيطرة	١٩٧٩	٢٧	١٣٥	٤٢٥	٥٦٠	٤٢	٢٧٠
	١٩٨٠	٣١	١١٤	٥٢٣	٦٣٧	٧٣	١٠٥
المجموع العام	١٩٧٩	٩٩٤	٨٥١٦	١٠٩٨٠	١٩٤٩٦	٦٠٧١	٦٨٢٧
	١٩٨٠	١١١٤	١١٥١٥	١٣٦٤١	٢٥١٥٦	٤٤٣٨	٦٨٧٥

المصدر : الجدول رقم ١٠/٣٢ في المجموعة الاحصائية الرسمية لعام ١٩٨١ صفحة ٤٠١ (المكتب المركزي للاحصاء بدمشق) .

بالقاء نظرة سريعة على الجدولين السابقين ، نخلص الى مجموعة من الحقائق هي :

ـ تضاعفت الصفوف المفتتحة خلال هذه السنوات ، قياسا الى الصفوف المفتتحة في عامي (٧٥ ـ ٧٦) ... وعلى سبيل المثال : فقد كان عدد الصفوف المفتتحة خلال عام (١٩٧٦) = ٦٨٢ صفا ، في حين بلغ عدد الصفوف في كل عام بدءا من عام (١٩٧٧) ، اكثر من ألف صف .

ـ زاد عدد المتنسبات الى صفوف محو الامية (المفتتحة منذ عام ٧٧ ـ ٨٠) عن عدد المتنسبين ... ففي عام ١٩٧٧ بلغَ عدد المتنسبات /١٤٥٨٣/ مقابل /٨٣٢٠/ متنسبا من الذكور ... وفي عام ١٩٧٨ كان عدد المتنسبات /١١٢٧٢/ مقابل /٩٦٣٢/ من الذكور ... وفي عام ١٩٧٩ بلغ عدد المتنسبات /١٠٩٨٠/ مقابل /٨٥١٦/ من الذكور وفي عام ١٩٨٠ بلغ عدد المتنسبات /١٣٦٤١/ مقابل /١١٥١٥/ من الذكور .

ـ ان هذه المعطيات تدل على تركيز خطة هذه السنوات على محو امية الاناث واستيعاب اعداد من الصغيرات من الاناث في صفوف التعليم الالزامي المفتتحة .

ـ يلاحظ ان عدد المتحررين من الامية من الجنسين ، يقل كثيرا عن عدد المتنسبين الى صفوف محو الامية « ذكورا واناثا على السواء » ..

ولاجراء المقارنة بين عدد المتنسبين وعدد المتحررين نورد ما يلي :

ـ بلغ عدد المتحررين من الامية من الذكور والاناث في عام ١٩٧٨ ، /١٣٠٩٢/ . في حين بلغ عدد المتنسبين الى الصفوف في العام نفسه /٢٠٩٠٤/ ... وفي قام ١٩٨٠ بلغ عدد المتحررين من الذكور والاناث

/١١٣١٣/ ؛ بينما كان عدد المنتسبين الى الصفوف /٢٥١٥٦/ منتسبا ومنتسبة ...

ـ وهذا يدل بكل بساطة ان اعدادا كبيرة من الدارسين والدارسات يتسربون باستمرار من تلك الصفوف المفتتحة ، ويدل بالتالي على عدم تطبيق الالزام بشكل جاد وفعال ...

وبشكل عام فان عدد الصفوف المفتتحة ، واعداد المنتسبين الى صفوف محو الامية ، ومجموع المنتسبين الى تلك الصفوف ، والمتحررين من الامية « ذكورا واناثا » يعتبر متواضعا ومحدودا جدا ، ولا يتناسب ابدا مع اعداد الاميين الواجب ان تشملهم خطة محو الامية للاعوام (١٩٧٧ ـ ١٩٨٠) خاصة فيما يتعلق بالاميين الصغار ، او العاملين في ادارات الدولة ومؤسساتها والقطاع العام ... حيث تشير الاحصاءات الرسمية ـ ايضا ـ المستندة الى الجداول الاحصائية ، الصادرة عن المكتب المركزي للاحصاء لعام (١٩٨٠) ، الى ان عدد الاميين وانصاف الاميين العاملين في الدولة والقطاع العام ، قد بلغ في ١٩٨٠/١/١ ـ (١٤١٨٢٣) من الذكور والاناث ..

وربما الجدول التالي رقم (د) يبين الحالة التعليمية بوضوح للعاملين في وزارات الدولة ، والقطاع العام (الخدمات) :

الحالة التعليمية للعاملين في الدولة والقطاع العام حسب الجهات المذكورة في ١٩٨٢/٧/١

الجدول رقم (٥)

الجهات	أمي	ملم	ابتدائية	اعدادية	ثانوية عامة	ثانوية أزهرية أو مؤهل فني	شهادة جامعية وما فوقها	المجموع
- رئاسة الجمهورية	٦	١٩٠	٢٠	٩	٤٧	٩	٣٦	٢٩٦
- مجلس الشعب	١	٥٧	٥	١٠	٢٠	١	٢١	١١٥
- رئاسة مجلس الوزراء	٤٢١٩	٨٩٢٢	٣٠٩١	٧٦٢	٨٢٨	٨٤٧	١٠٦٢	٢٠٢٤١
- وزارة الاقتصاد والتجارة الخارجية	٢٦٦٢	٥٢٠٢	٢٢٦٧	٤١٦٢	٢٦٤٦	٨٢٩	١٦٩٧	١٩٩٢٨
- وزارة التموين والتجارة الداخلية	٧٧٧	٤٦٦٢	٤٦٦٢	٤٦٧٠	٢٢٤٦	١٢٨٠	١١٥٢	١٦٢٩١
- وزارة المالية	١٦	٤٩٩	١٨٤٩	١٦٦٥	١٨٠٤	٤٥٦	١٢٧٧	٧٤٦٢
- وزارة الصناعة	٧٥٢٤	٢٢٢٩٠	٩٧٧٢	٢٨٤٤	١٧٤٥	٢٠٧٤	١٩٧٩	٥١٢٢٦
- وزارة النفط والثروة المعدنية	٤١٦٤	١٤٨٦٢	٤٢٩٧	١٠٢٩	١٧٤٩	٤١٠٠	١٧٥٢	٢٩٩٩٤
- وزارة الاعمار	١٤٥	٢٥٦	٣٢٨٤	٣٦٦١	٧٧٠	١٢١٢	٦٤٤	١٢٠٧٢
- وزارة الزراعة والإصلاح الزراعي	٧١٢٦	٤٠٦٧	٩٩٦٥	٢٠٦١	١٠٠٥	٢٨٧٥	٢١٠٠	١٦٢٠٩
- وزارة المواصلات	١٢٧٩	٩٢٥٢	٥٠٨٦	٢٩٨٤	١٧٦٦	١٢١٤	٤٤٨	١٦٥٦٢
- وزارة النقل	٤٢٥٤	٧٠٨١	٢١٨٢	١٢٢١	١٤٦٨	١١١٧	٨٨٦	١٩٥١٦
* وزارة الدفاع	-	-	-	-	-	-	-	-
- وزارة الداخلية	٢	٦١	١٤٢	٢٦٧	٢٢٠	٥	٥٧	٧٦٤
- وزارة الخارجية	٢	-	٦٧	٤	١٠	-	٢٨٩	٤٧٢
- وزارة التعليم العالي	٦٩٤	١٢٢١	١٤٩٢	٢٧٥	٥٢٠	١٧٥٠	٢٢٠٥	٨١٧٧
- وزارة التربية	٥٠٧	٥٢٢٤	٤٥٢٩	٢٠٢٢	١٦١٠٧	٤٢٨٢٨	١٤٢٠٥	٨٦٤٩٢
- وزارة الثقافة والإرشاد القومي	٥٥	٥٢٤	٢٧٠	١٦٢	١٦٩	٢٨	٤٦٧	١٤٨
- وزارة الإعلام	٢٢	٧٦١	٥١٥	٤١٤	٢٢٦	٥٢٨	٤٨٧	٢٨٥٢
- وزارة الصحة	٧٥٩	١٦٨٠	١٠١١	٦٤٧	٤٤٢	١٠٧٧	٩٩٤	٩٦١١
- وزارة السياحة	-	١٢٧	٤١	٥٧	١٢٦	٩	١٥١	٥١١
- وزارة سد الفرات	١٧٧٢	٧٠٧٩	١٢٢٥	٨٢٠	٦٥٠	١٢٤٦	٧٢١	١٢٦٢٧
- وزارة الإسكان والمرافق	٤٧٢	١٧٩٥	٦٩٥	٤٩٩	٢٧١	٢٦٧	٢٢٤	٤٤١٢

المجموع	سكرتارية جامعية وما فوق	ثانوية فنية أو دبلوم أو معهد فني	ثانوية عامة	اعدادية	ابتدائية	ملم	أمي	الجهات
٤٦٦١	٥٥٢	٥٦٨	٢٦٥	٢٩٧	٥٤٧	١٨٩٨	٥٣٤	- وزارة الاشتغال العامة والثروة المائية
١٤٦٩٩	٦٠٧	٨٤١	٩١٧	١٢٦٩	٢٢٦٥	٤٢٢٤	٤٥٦٦	- وزارة الادارة المحلية
٢٩٠٨	٦٨٤	٧	٥٦٨	٧٨٦	٤٨٥	٢٦٢	١٦	- وزارة العدل
٢٢٦٦	٤٤٢	١٠	٦٦٦	٢٤٠	٤٥٦	٤٥٨	٩٢	- وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل
٢٢٨٢	١٢٥	٢٨	٢٢٤	٩٥	١٦٥	١٤٧٠	١٢٥٧	- وزارة الأوقاف
٢٦٧٦٤٩	٢٦٨٦٤	٧٢٢٢	٢١٨٦٥	٢٦٢٢٨	٥٠٧٢٧	١٠٢٩٢٧	٢٧٨٨٦	المجموع

المصدر : الجدول رقم ٢/٧ صفحة ١٢٨ في المجموعة الاحصائية السنوية لعام ١٩٨١ (المكتبة الأردنية للاحصاء [illegible])

ـ واذا ما تذكرنا الآن ان عدد الاميين الذين كانوا يعملون في وزارة الاقتصاد والتجارة الخارجية في عام ١٩٧٥ /٤٨٩٦/ ، وأن عددهم استنادا الى الجدول المذكور انفا /٣٩٣٣/ ... وان عدد الاميين الذين كانوا يعملون في وزارة الصناعة عام ١٩٧٥ كان /٩٠٧٧/ وأن عددهم في عام ١٩٨٠ هو /٧٥٣٤/ ... وفي وزارة التربية كان عددهم عام ١٩٧٥ /٧٤٩/ مقابل /٥٠٧/ عام ١٩٨٠ .. وان عددهم في وزارة سد الفرات كان عام ١٩٧٥ /٢٦١٠/ ؛ مقابل /١٧٧٢/ عام ١٩٨٠ .. لوجدنا بكل وضوح ان عمليات محو الامية في ادارات الدولة وألقطاع العام هي عمليات محدودة ؛ حيث هبط عدد الاميين الى حدود ضيقة لا تتجاوز العشرة بالمئة او العشرين بالمئة في الوزارات التي نوهنا عنها ...

ـ وباجراء المقارنة نفسها معبقية الجهات العاملة في الدولة والقطاع العام فسنجد ان اعداد الاميين زادت في عام ١٩٨٠ عما كانت عليه عام ١٩٧٥ وعلى سبيل المثال : فان عدد الاميين في وزارة الاشغال العامة والثروة المائية وصل في عام ١٩٨٠ الى /٥٣٤/ اميا وامية مقابل/٢٤٧/ اميا وامية في عام ١٩٧٥ وفي وزارة الاوقاف وصل عدد الاميين في عام ١٩٨٠ الى /١٢٥٧/ مقابل /١٠٥٣/ عام ١٩٧٥ .. وفي وزارة النقل بلغ عدد الاميين عام ١٩٨٠ ، (٤٢٥٤ مقابل ٢٤٤٩ عام ١٩٧٥ .

وبنظرة شاملة الى الموضوع يجب ان نضع بعين الاعتبار . ان وزارات الدولة ومؤسساتها والقطاع العام ، كانت ومازال تحظى بجل الاهتمام في مجال محو الامية ، وبالذات في الخطط الجزئية للاعوام (١٩٧٧ ـ ١٩٨١) ورغم ذلك كانت النتائج متواضعة جدا ... فكيف اذا تدرجنا بالبحث ، وتطرقنا الى مجالات محو الامية في بقية القطاعات الاخرى ، حيث الجهود اضعف وامكانيات التعليم اقل ؟!!! ..

وبعد ... فلعل من المفيد في نهاية الحديث عن عمليات محو الامية في الفترة الممتدة من عامي (١٩٧٧ ــ ١٩٨١) ان نثبت حقيقة هامة مفادها : ان ظهور نتائج التعداد العام للسكان ، الذي نفذ في ايلول عام ١٩٨١ ، ستظهر بشكل جلي ، حقيقة وصورة مشكلة الامية في القطر العربي السوري بكل أبعادها ، وحسب فئات السن والجنس ،والانشطة الاقتصادية المتنوعة ، وتوزعها في المحافظات ، وستحدد ايضا ــ بشكل ادق ــ طبيعة حركة محو الامية ونتائجها على مدار السنوات الماضية ..!

ومع ذلك .. يبقى السؤال الكبير وهو :

اما من نهاية لهذا الكابوس الرازح بكل ثقله وتبعاته في ساحة القطر العربي السوري ..؟! .. ومتى تحيا المعرفة والعلم في عقول الجماهير كل الجماهير .. ؟!

لحظات في عاصمة الغضب

د. ميشال سليمان

- ١ -

تبارك الكبْر
قلتُ الكبرياء

كلما انهدّ مدماك في جداره
حسبتُ جيشاً من المكرماتِ ينهدّ على ركابه
وما كان دماراً

ولكنها التعَزمات في مجال تحولها القسري
تحيل وجهها بصمات تطبع لحظة الوجود المبّتقع بالوحل
بطابع الاستمرار المهول
وَحدث بعدَ عن الانسان في محنة مأساته وروعة انتصاره

- ٢ -

تباركك الكبرُ
قلتُ الكبرياء

آيان دارت به قوانينُ الارادة البانية
في وجه عصفة الهول المغير
يتسامى شنقعَ صدور
على مثلها من شاهدات قبور
تفيدُ ان الكائن الكثير في مراقي انصهاره بواقعه المتنبل
يجترح من البطولات ما يستعلي على الغار
وهو القمين في مجال البذل او يوفي ببدائل الدمار

- ٣ -

تباركك الكبرُ
قلتُ الكبرياء

تمنطق عاصمة الغضب
فاذا الكلامُ البليد الذي صاغته بها نوافل القوالة
يسقطُ مدحوراً برطانةِ ذاتهِ المسربلة بالعار
وتنهضُ عاصمة الغضب :

شمس تطلعُ من الارض
نخلة تعاف سفاح الرطب ، ناشدةً التمرّد في جلورها
اعصار من نــار

يجارُ بالجمر ولا يخشى النفاد
رافدٌ يتنهدُ الى نهر الكبير
ونهدٌ واحدٌ وحيدٌ قبلته نجمةُ الصباح .

- ٤ -

تباركك الكبرُ
قلتُ الكبرياء

يمزّق الاكفان على رجاءِ القيامة
رايته بوجهك يا بيروت
وانتِ تقفين بين مدّ الموت وجزْر الضوء
عاريةً الا من ثوبك العندميّ الممزّق

خالية ُ الا ّ من ضلوعك المدرّعة ابوابك
خاويةٌ الا ّ من أنفةِ انفك الضاربِ اجواز السماء
تعدّين ليوم طغاةِ الجوّ والبرّ والبحرِ طعام الزوال
وتذبحين المارقين بنظرة احتقار .

دمشق في ١٨ آب ١٩٨٢

الأسئلة العمياء

علي الفزاني
« بنغازي »

ولماذا تسالين
عندما جئت اليك
مرهقا كنت وكانت راحتاك
ترسلان الدفء والدفء إنعتاق
ضاعت الاولى ، لماذا تسألين ؟
وعلى كفيّ قالت رغم رعب الاحتضار
افتح القلب اذا جاءت جميلة
واقتحم سدّ الزجاج .

انها انثى وللأنثى جمــوح
مثل خيل الفتح والمدّ الجسور
غربة الانثى عذاب ، لا تدع أنثى تموت
خلف ليل من نواح وسكون

● ● ●

حسبنا اسئلة عمياء دنيا من دوار
ياهوى يلقى خريفا في ربيـــع
ثورة الفكر واعصار الانوثة
واغتصاب اللحظات
من آكف الزمن المشحون قهرا واغتراب
نحن لا نقوى على البوح ولكن ..
أعلني الرقص ومني جوقة الصمت الرهيب
واقبلي الآن الي
اقبلي الآن علي

● ● ●

من يوافيني مع السحر ويعطي الاغنيات
شبق النار لأعواد الحطب
من يوافيني مع السحر ويعطي للحروف
عنفها ذاك المخيف
ربمــا كانت فراشـــه

لوحة ناطقة حتى الصراخ
ربما كان الوطــن
كــل عينيك الوطــن
عبثا يرتاح فيها الا من احب
وهوى الاوطان عشق وغضب

● ● ●

سرتُ في عينيك زادي المستحيل
سرتُ دهرا اثر دهر ـ
واتعلت الرفض والرفض متاع
وتسلقت اخاديــد الزجاج
ما الذي يجعل العشق انكسارا ابديا
مــرة بالجوع مــرة
مــرة بالقهر مــرة
مــرة بالسجن مــرة
مرة اخرى على جدران منفى او رصيف
ولماذا تسالين
بحت الاصوات في كل الحلوق
بحت الاصوات في حلقي فآهٌ
كيف هادئنا ـ تواريخ الطغاة
وتسكعنا على باب الاله

ما الذي كـان لدينـا ؟
مـا الـذي عـاد الينـا
ما الذي كان وماذا سيكون ؟
رؤيتي الآن ضباب وانكسار الضوء في عين الوطن
وحصار واغتيال الاغنية
رؤيتي الآن كما كانت تعـود
ثم ان الريح لا تخفي طوابير الجياع

● ● ●

التي اهوى ـ احب
من قديم علمتني ابجدية
رحلة اخرى عذاب وامتهان ونكوص
لغة بكماء تأبى أن تقول
سرنا الدامي ولكـن
لغة الجوع عذاب والعذابات كثار
كل طفل يعرف الان الحكايا وتوابخ الندوب
فلماذا مسخوا الصدق لماذا
ضيعونـا بتفاهات الاثير
ولمـاذا
تسألـين ؟

اللــــوحـــة

قصة : دلال حاتم

تشق الطفلة الصغيرة النافذة . تمد انفها الدقيق عبر الشق الضيق وتأخذ نفسا عميقا . تلتفت الى امها وتقول في خبث :

ــ ماما .. الطقس حلو اليوم .. الشمس مشرقة ولا توجد غيمة واحدة في السماء

تجيبها امها وهي تصب الشاي :

ــ ومع ذلك ستلبسين معطفك وتذهبين به الى المدرسة .

تهز الطفلة رأسها معترضة :

ــ ساعرق اذا ظللت البسه طيلة النهار ، كما أن المقعد لن يتسع لنا أنا ورفيقاتي .

تطوي الطفلة المعطف بيديها الصغيرتين ، وعيناها معلقتان بعيني امها . تبتسم وهي تضعه على طرف الاريكة ، وتدير الام رأسها لتخفي ابتسامة تغالب شفتيها وتكاد تفر منهما :

ـ ياله من جيل لا ينفذ الا ما يدور في راسه !

تجلس الام . تمسك بيدها كأس الشاي ولا ترشفه . تدرك الصغيرة انها اقترفت ذنبا ـ تقترب من امها وتربت على خدها :

ـ ماما .. انت زعلانة ؟.

تظل الام غارقة في شرودها . تتابع الطفلة في غصة .

ـ طيب لا تزعلي .. سألبس المعطف في الطريق فقط ، ولكنني سأشلحه في الصف .

شيء غامض يمسك قلب الام . قبضة قاسية تعتصره وتعتصره حتى لا تبقى فيه قطرة دم واحدة . يرفرف القلب متوجعا ، وتأخذ الام نفسا عميقا ولا تسرد .

ـ ماما .. ارجوك لا تزعلي .. ولكنه صار ضيقا علي .. اكمامه تكتفني وانا انقل الوظيفة على الدفتر .

تتنهد الام ثانية . تسأل قلبها عما به . يرفرف القلب ولا يجيب

ـ ماما .. الشاي برد

تظل الام في عالم بعيد . تربت الطفلة على خدها من جديد .

ـ ماما .. ماما .. كل هذا الزعل من اجل المعطف ؟.

تنتبه الام . تضم الطفلة اليها . تمسك الراس الصغير وتنظر في العينين الشقيتين . تسترد شيئا من هدوئها :

ـ من اين اتيت بهاتين العينين الجميلتين ؟ .

ـ هل نسيت ؟ قلت لي مرة انك رايت زهرة بنفسج ، فتمنيت ان يكون لك بنت عيناها بلون البنفسج أليس كذلك ؟

تضحك الام :

ـ صحيح ، ولكني أردت ان أختبر ذاكرتك .

تغمض الطفلة عينيها . تقرب وجهها من امها :

ـ قبلي اذن زهرة البنفسج .

تقبلها الام في العينين :

ـ هيا .. اجمعي اوراقك قبل ان تذهبي الى المدرسة .

تصفق الطفلة وكأنها تذكرت شيئا غاب عن ذهنها :

ـ آه نسيت .

تسرع الى اوراقها . تبحث عن ورقة معينة ـ تحملها وتعود بها :

ـ ماما .. انظري .. اليست جميلة ؟

ـ هم .. جميلة .. جميلة جدا .

ـ هل تعرفين قصتها ؟

ـ قصة مـن ؟

ـ ازهار شقائق النعمان .. احكيها لك ؟

قبل ان توافق الام او ترفض ،تنطلق الطفلة تحكي :

« كان هنالك شاب جميل يحبه الجميع . وكان هنالك ساحر شرير بشع جدا له أنياب طويلة كالغول . ويوما تضايق الساحر لان احدا لا يحبه ، فقرر ان يقتل الشاب الجميل . وحتى لا يتهمه احد بقتله ، لحق به الى الغابة وهناك قلب نفسه بفعل السحر الى خنزير بري له قرنان طويلان وأنياب طويلة ، ثم هجم عليه وأصابه بجراح قاتلة . وسالت دماء الشاب الجميل في الغابة . وحيث سالت الدماء نبتت أزهار حمراء .. حمراء بلون الدم هي شقائق النعمان » .

تغرق الام في شرودها وتتابع الطفلة :

ـ ماما .. انا لا اعرف شكل الخنزير البري .. هل يوجد منه في بلادنـا ؟.

تـرد الام :

ـ لا .. لا يعيش مثل هذا الخنزير في بلادنا .

يعود الشيء الغامض ويعتصر قلب الام ، تأخذ نفسا عميقا .

ـ هيا .. اجمعي أوراقك ولا تتركيها مبعثرة هكذا .

ـ ماما .. أريد علبة تلوين جديدة .

تقول الام في دهشة :

ـ كل يوم علبة تلوين جديدة ؟

ـ القلم الاحمر خلص ، والبائع لا يعطيني الا علبة كاملة .

ـ عندك بقية الاقلام . انت تعرفين .. بابا لا يملك نقودا كثيرة ليشتري لك كل يوم علبة جديدة .

ـ ولكن أزهار شقائق النعمان حمراء . كيف الونها بالاصفر أو البرتقالي ؟.

تشعر الام انها محاصرة . تبتسم :

ـ عندما انزل الى السوق اشتري لك واحدة .. خذي برتقالة لتأكليها في الفرصة .

ـ سآخذ اثنتين واحدة لي وواحدة لصديقتي . بالأمس ضيفتني تفاحة .. هي تحبني وأنا احبها كثيرا .

تعانق الطفلة امها . تقبل الام العينين البنفسجيتين ثم تدفع الطفلة نحو الباب :

ـ هيا .. ستتأخرين اذا بقيت تثرثرين .

تهبط الطفلة عدة درجات ثم تتوقف . تلوح لامها من جديد .

ـ لا تنسي علبة الاقلام الملونة . سأرسم عندما أعود حقلا يموج أزهار شقائق النعمان .

ـ انتبهي وأنت تعبرين الشارع .

فجأة ، تميد الارض ، تصطك الجدران ، تقوقع السقوف ، تنفرط النوافذ ، تطير الاجساد ثم تسقط على الارض اشلاء .

هي القيامة ، من ذا الذي نفخ في الصور ؟ من ذا الذي جعل الناس سكارى وماهم بسكارى ! يركضون في كل اتجـاه ليداروا انفسهم او ليلحقوا بأشلائهم !

ليست هي القيامة . الاموات مازالوا في اجداثهم لم ينسلوا منها . القمر لم ينشق . الجبال مازالت أطوادا راسخة وليست عهنا منفوشا . الساعة ما ازفت بعد ، ولكنه شيء مثل قيام الساعة .

في لحظة يفتال الفرح من العيون . تموت البسمات على الشفاه . والايدي التي كانت تلوح مودعة او مرحبة،تطير حمامات فزعة ثم تسقط مضرجة بالـدم .

ينطلق الخنزير البري من عقاله . يضرب بقرنيه في كل اتجاه . وانى ضرب يمتزج التراب باللحم ، بالدم ، بالانين ، بالعويل . تنطالعيون من محاجرها . تشهق الشمس من هول ما ترى ومن هول ما تسمع . تظل الارض تهتز ، ويتابع الخنزير الهائج يضرببقوة : ويطلق منمنخريه نارا حارقة تصعد اعمدة الى السماء .

ترقد العينان البنفسيتان خلف ضماد كثيف . والجسد الذي كان يمور ويتدفق حياة يهمد على السرير ترعشه الحمى .

تنظر الام في هلع . تستجدي بارقة امل مـن الارض والجدران والسقف ، ثم ترتد انظارها كسيرة توجع القلب .

يتندى جبين الطفلة بعرق غزير . تتمتم وهي تبحث عن امها بيدها السليمة :

ـ ماما .. اين انت ؟

تجيب الام مكابرة اوجاعها :

ـ انا هنا ياحبيبتي .

تقول الطفلـة :

ـ اريد ان افيق .. الليل طويل وانا اخاف من العتمة .

تلمس الام شعر الطفلة الملبد بالدم :

ـ نامي ياحبيبتي .. ليس هنالك مايخيف ، الا ترين أني الـى جانبك ؟ .

تنهنه الطفلة :

ـ أحس انك الى جانبي ولكن لا اراك .. هل الكهرباء مقطوعة ؟. تختنق الام :

ـ انها مقطوعة ياحبيبتي .. نامي الآن وساوقظك عندما تجيء ، تضرب الطفلة السرير بيدها :

ـ اخاف .. اخاف ان انام .. رأيته في حلمي . كيف قلت لـي انه لا يوجد منه في بلادنا ؟.

ـ مـن هـو ؟ .

ـ الخنزير ، الخنزير البري .. رايته بعيني .. كنت اعبر الشارع وفجأة هجم علي . ضربني بقرنيه ورماني على الارض .. كان وجهه بشعا بشعا فاغمضت عيني حتى لا اراه .. وعندما نمت رايتـه في حلمـي .

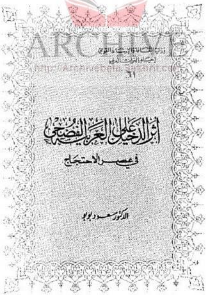
ـ نامي .. نامي ياحبيبتي وسترين حلما جميلا .

ـ والكهرباء ؟ هل ستظل مقطوعة ؟

ـ لا . انهم يحاولون اصلاحها .. سيأتي النور بعد قليل .

يتندى الجبين بعرق غزير بارد . تغرق الطفلة في غيبوبتها من جديد . وحده القلب ينبض ، ينبض،ينبض، يتحدى الموت ولا يريد ان يتوقف .

* * *


وزارة الثقافة والإرشاد القومي
إحياء التراث العربي
٦١
أثر الدخيل على العربية الفصحى
في عصر الاحتجاج
الدكتور مسعود بوبو

آراء

العرب بين غزوين

حافظ الجمالي

العنوان الذي اضعه لهذا الحديث مبسّط عمدا ، لحاجات المقارنة ولا ريب . ذلك ان العرب ، من دون خلق الله ، لم يتعرضوا لغزوين فحسب ، بل لكل غزو ممكن ، وحتى امريكا التي نعطيها اكثر خيراتنا ، وفوائضنا المالية ، وثرواتنا النفطية ، والتي لم نسىء اليها في اي يوم من ايام تاريخها ، هذه الامريكا وجدت ، هي نفسها ايضا ، ان عليها ان « تؤاجر » فيمن آجر ، بعد الفرنسيين والانجليز والاسبان والبرتغاليين والطليان ، والالمان ، والصليبيين ، والمغول . كانه ما من امة تقوى بعض الشيء الا وتجد ان من أهم واجباتها كدولة ، ان تغزو البلاد العربية ، وتمعن في العرب فتكا وتدميرا وحصارا وخنقا وتمزيقا ، ونهبا وسلبا ، وكل ما يخطر بالبال من نوع هذه « الميزات » الانسانية الكريمة ، او « اللئيمة » سواسية ما اشبه الحول بالقبل .

ولكني اختصر الحديث ، لحاجات المقارنة وحدها ، واقول : العرب بين غزوين ، لاعني بذلك غزو الصليبيين ، وغزو الصهاينة . والحديث كله انما يدور حول العوامل التي ادت الى الهزائم العربية ، في الحالة الاولى والى الهزائم الاخرى في الحالة الثانية . ترى هل هي مشتركة ، واحـدة ، او هي مختلفـة . واذا هي اشتركت ، فبماذا تشترك على الضبط ، واذا اختلفت فبماذا تختلف ؟

وسؤال آخر هنا لا بد منه ، هو الدرس الذي استفدناه من الغزو الصليبي ، في مقاومة الغزو الصهيوني . ترى هل كان هنالك درس ؟ أو لم يكن . وهل يعني عدم الاستفادة من عبرة الغزو الصليبي ــ والكثير من امثاله طبعا ــ اننا والحس التاريخي شيئان مختلفان ، كقوم لا يعنيهم التاريخ ، واذن فلا يعنيهم الماضي ، وبالتالي فان متع الحاضر وحدها ، هي التي تستولي علينا وتذهلنا عن عبر الماضي ، وتجعلنا قوما يعيشون آلاف السنين ، كما لو انهم لم يعيشوا الا يوما واحدا ؟

ولئن صح اننا قوم يستغرقنا الحاضر استغراقا كليا ، فلماذا كنا كذلك ؟ الاننا « عرقيا » دون النوع الانساني كله الذي لم يرزق الذاكرة الا ليستفيد من تجارب الامس ، ليلقى بها تجارب اليوم ؟ ام لان عوامل اخرى ، سياسية بالدرجة الاولى ، هي التي تهبط بمستوانا الانساني ، وتجعلنا اشبه ما يكون بالمتخلفين عرقيا ، او فطريا ؟ وحتى اذا صحت هذه الفرضية ، فلماذا كانت العوامل السياسية بهذا الوزن ، ولم تتأثر قط بالدوافع والميول الانسانية الاخرى ، كالطموح الى الحرية ، والحاجة الى الدفاع عن النفس ، والرد على التحدي ، ومقاومة الطغيان ؟ وبتعبير آخر كيف استقلت العوامل السياسية عن العوامل الاخرى ، واصبحت هي الفاعلة وحدها ؟ ثم لماذا كانت هذه العوامل السياسية نفسها بائسة دوما ، سلبية الاثر جدا ، فلم تترك لنا مجالا للتنفس الحر ، ملء رئتينا او بعض هاتين الرئتين ؟ ان هذه الاسئلة كلها هي التي تؤلف موضوع هذا البحث .

١ ــ الهزائم العربية ايام الصليبيين :

يقول المؤرخ الباكستاني « سيد علي » في كتابه مختصر تاريخ الاسلام ! « انه لم يكن في مكنة العالم المسيحي ان نغتنم ــ عمدا كان او بطريق الصدفة ــ فرصة اكثر ملاءمة من تلك التي اغار فيها على القارة الآسيوية ، حيث كانت الاقطاعيات قد قوضت دعائم الامبراطورية السلجوقية القوية ، وفككت اواصرها . »

ــ فمن جهة اولى كانت الدول العربية ــ الاسلامية المكلفة بمقاومة الصليبيين ، ثلاثا هي : الدولة السلجوقية في شمال سورية ، ودولة العباسيين ذات الخليفة العاجز ، ثم دولة الفاطميين المنحلة في الجنوب . ونوق ذلك فان السلاجقة كانوا قد اخذوا بنظام الاقطاع ، وجعلوا على كل منطقة من مناطق حكمهم اميرا ، قلما يدين بالولاء لسلطانه ، وكثيرا ما كان يتنافس مع زملائه امراء المناطق الاخرى ، سواء اكانوا اخوة له ، ام بعداء عنه في علاقات القربى . وعندما ندع السلطة العباسية الاسمية جانبا ، فان دولة السلاجقة كانت سنية ، وكانت دولة الفاطميين شيعية . وليس من المعقول ان لا يكون هنا العامل قد لعب دوره ، في تلك الايام ، ضد توحيد الجهود العسكرية ضد الغربيين . وآخر ما يذكر ــ ولو انه هام جدا ــ هو ان دولة الحسن بن الصباح ، او دولة الحشاشين ، التابعة بصورة او باخرى لدولة الفاطميين ، كانت قد اعتمدت سياسة الاغتيال ضد رجال الدولة السلجوقية ، وقضت بذلك على عدد غير قليل منهم ، وعلى راسهم نظام الملك ، سيد وزراء السلاجقة، وكبير ساستهم ، مما افسح المجال لتنافس امراء المناطق ، والمطالبين بالعرش ، واذهلهم عن الدفاع عن البلاد ... فما اكثر ما تلهي المصالح الخاصة عن المصالح العامة !!

ولم تكن امريكا يومئذ موجودة ، ولكنه ما من دولة اوروبية غربية ، شمالية او جنوبية الا واشترك امراؤها وزعماؤها وملوكها في القتال ،

(مثل فرنسا وانجلترا والمانيا وايطاليا ، والسويد) . فكأن قوى قارة غنية باكملها قد اجتمعت لغزو سورية ، وفلسطين خاصة ، وكان القوى الصغيرة نسبيا الموجودة في سورية او حولها ، لم تكن قادرة على توحيد جهودها ، بقدر ما كانت قادرة على تبديدها في صراعات داخلية او طائفية .

وليس لدينا معلومات دقيقة عن القوة الديمغرافية التي كانت وراء الغزو الصليبي ، لكن المؤرخ « سيد علي » الذي استشهدنا ببعض كلامه في هذا المقطع يذكر ان الموجة الثالثة من الغزو الصليبي كانت تضم ٧٠٠ الف مقاتل ، زحفت بهم على سهول نيقية ، واحتلوها لحساب امبراطور بيزنطة ، او راوها وعليها اعلام هذا الامبراطور ، طبقا لاتفاق سابق بينه وبين ملك السلاجقة ، فسلموها اليه ، وساروا الى انطاكية ثم الى القدس ، مرورا بمعرة النعمان . فاذا صحّ هذا القول ، فان عدد السكان الذي كان يزود هذه الحرب بمثل هذا العدد من المقاتلين كان يجب أن يكون أكبر بكثير مما يمكن أن يكون عدد السكان المقابل ، في الجهة العربية . وماذا يمكن أن يكون في سهول الاناضول وسورية والعراق من سكان ، وهم حتى الآن لا يزالون ، عدديا ، دون ما في فرنسا منهم ؟

والشيء الثالث هو تحالف الصليبيين مع قوى عربية داخلية ، أو غير عربية خارجية ، كتحالفهم مع أمراء دمشق بين عامي ١٢٣٩ — ١٢٤١ أو تركيا او حتى تونس عام ١٢٧٠ ، وتحالفهم مع البيزنطيين كما حدث عام ١٢٠٢ ، أو مع المغول القاطنين في البلاد الفارسية ، بدءا من عام ١٢٦٥ حتى لقد فكروا في معونة امبراطور الحبشة ، ليستولي على مصر من خلفها(١) . كأنه لم يكن يكفيهم ما يجتمع لهم من قوى من داخل بلادهم .

(١) انظر الموسوعة اونيفرساليس الفرنسية ، الجزء الخامس ، مادة Croiaoales ص : ١٥٠ العمود الثالث .

وبالمقابل فان صلاح الدين الايوبي عندما يطلب مساعدة الاسطول المغربي من أمير الموحدين المنصور ، يجد ، لسوء الحظ ، ان هذا يأباها عليه(١).

يضاف الى ذلك كله ان الجنود الصليبيين كانوا مدفوعين بعاطفتين حارتين بآن واحد : الحماسة للدين المسيحي ، التي تقابل حب الانتقام من المسلمين ، والولاء لقادتهم الذين كانوا شديدي الصلة بهم ، من حيث أن القرون الوسطى ، بما كان فيها من حياة قلقة ، ألجأت الفلاحين الى اختيار الرجل الاقوى في منطقتهم ، وتنصيبه سيداً عليهم ، حامياً لهم ، ومن هنا كانت تلك القصور المنيعة التي يأوي اليها الفلاحون ، ليحتموا بها من شر المعتدين عليهم .

ولقد كان « الشرف » هو العاطفة الاولى في القرون الوسطى . وهو يخضع كل اعمال الإنسان لمولاه . ويعبر رولان عن هذه العاطفة بأجمل التعابير : فجانيلون ـ أحد شخصيات أغاني رولان ـ الخائن ، ذو الإنسانية المتوسطة ، المتعب من تطاول الحروب ، يتخلف عن سيده شارلماني ، ليرى ولده ، فيعتبر خائناً لذلك ، وهو يعترف بتقصيره في خدمة سيده . ذلك ان كل رجال شارلماني يركزون كل افكارهم وعواطفهم عليه . وهم يحاربون ليخضعوا الكفرة للأمبراطور . وبالمقابل فان الامبراطور يعرف ماله من حقوق ، ويعلم ان فرسانه يموتون (ولا بد ان يموتوا) من أجله ، إذا اقتضى الحال . وأكبر ذنب ارتكبه جانيلون هو انه خان سيده في ذلك(٢) .

ولكن ماذا عن العرب ـ المسلمين في ذلك الحين ؟ إننا لا نملك وثائق كافية لمعرفة صلة الشعب انئذ بمكانه . وعلى الرغم من أن هنالك شهادات تاريخية تؤكد لنا أن الملوك السلاجقة الأوائل ، كانوا محبوبين ،

---

(١) المعجزة المغربية ، احمد عسه . دار القلم للطباعة ـ بيروت عام ١٩٧٥ ص : ٤٤ .

(٢) - Moycn age . Colleteoin litlesaire , éd , Lagarde et Micharol p. 6.

إلا أن ذلك لا ينسحب على كل ملوكهم جملة . ثم انهم « أتـراك » يحكمون شعباً غريباً عنهم ، ومن الصعب ألا يشعر الانسان ببعض الانفة من الحكام الغرباء ، وبالتالي فانه لا ينتظر ان يكون الشعب عظيم الولاء لهم . وفضلا عن ذلك فان نظام الاقطاع الذي انشأه ملك شاه ، والذي حذر نظام الملك من عواقبه ، جعل لكل منطقة عربية أميراً تركياً ، لا تصله بالناس أية صلة ، ولا يعكس بالضرورة فضائل ملكه . والفرق واضح بين قائد شديد الصلة بالناس ، وهو منهم وفيهم ، ومختار منهم ، وراع لهم ، وحام لحياتهم ، وبين قائد غريب عن الناس، وليس منهم وفيهم ، أو يشعرون انه كذلك ، فلا ينتظر ان تكون الحماسة كبيرة له ، فيما يتعرض له من محن . ومهما تكن العاطفة الوطنية او الدينية كبيرة ، فانها تظل عاطفة مجردة ، لا تقدم عطاءها الا عندما تتجسد في « قائد » يحس الناس انه يجسد المثل الاعلى الوطني او الديني . عندئذ تنطلق التضحية بسهولة ، ويكبر عطاؤها .

ومن جهة اخرى ، فان القوة الديمغرافية العربية ، التي كانت تسكن المنطقة السورية وما فوقها من آسيا الصغرى ، لا يمكن ـ على ما قدمنا ـ أن توازي القوة الصليبية ، لا في العدد ، ولا في القيادة . لقد كان لبابوات روما تأثير ضخم في الملوك والرؤساء والناس العاديين ، اكبر بكثير من التأثير الممكن لمن يقوم مقامهم من رجال الدين الإسلامي ، وهكذا فقد سهل على الكنيسة ان تجمع المتحمسين من كل الاقطار الصليبية ، في حين أن القضية لم تكن سهلة قط ، بالنسبة الى الجانب العربي . ولعلنا نفهم ونقدر مدى التأثير الكنسي ، عندما نعرف انه استطاع على مدى يزيد عن القرنين تجنيد القوى الاوروبية الكبرى ، لمهاجمة المنطقة العربية ، ولا أدل على مدى هذا التأثير من الحملة الصليبية الخامسة التي سبقت عام ١٢١٢ بحملة من الفتيان الحجاج الذين مضوا الى مرسيليا ،

وايطاليا في طريقهم الى الديار المقدسة ، حيث مات البعض ، وبيع الآخرون كعبيد ، وانتهوا الى اسوأ نهاية . ومما لا يجب أن ينسى أبدا ان البابوات المتتابعين استطاعوا على مدى قرنين تقريبا (من قبل عام ١٠٩٥ حتى عام ١٢٩١) تعبئة أكثر اوروبا ضد العرب . فكأن الكنيسة كانت قيادة كبرى ، فوق القيادات المحلية ، ترسم لكل قطر سياسته الخارجية ، ومسيرته الى الحرب وما تقتضيه من تضحيات ، وكأن القيادات القطرية لم تكن تريد الا الانصياع المتحمس للارادة الكنسية .

ومن جهة ثالثة ، فان تناثر الدول الاسلامية والعربية آنذاك ــ على ما قدمنا ــ كان على أفضل صورة يريدها العدو الصليبي . ان هذا يجند كل قواه ، ويتحالف مع بيزنطة والارمن والمغول ، من اجل القضاء على العرب ، والعرب يبذلون اقصى الجهد ليخذل بعضهم بعضا ، وليثيروا فيما بينهم كل المعارك الجانبية ، ليستنفدوا فيها سوى طاقاتهم . واذا غضّ النظر عن الواقع النفسي ، ونظر بصورة موضوعية الى ما كان ، أمكن القول ان الجانب العربي ــ الاسلامي لم يكن أكثر من حليف غير مباشر ، وغير واع للارادة الصليبية . ولا شك ان الفرق كبير ، بل نوعي ، بين من يجند كل قواه ، ويبحث ، في معركته ، عن كل حليف يمكن في الشرق والغرب والشمال والجنوب ، وبين من لا يجند من قواه الا الحد الادنى ولا يحاول التحالف مع نفسه ، فضلا عن التحالف مع الآخرين .

وليس غريبا بعد ذلك الا ينجح العرب في حروبهم هذه ، بل الغريب حقا انهم نجحوا اخيرا ، ولو ان ذلك اقتضى التوحيد بين مصر وسورية ، على يد صلاح الدين الايوبي ، ومن حسن الحظ ان هذه الوحدة استمرت بعده ، حتى نهاية الحروب الصليبية . وقد قدّر لهذه الوحدة نفسها ان تقضي على جيوش هولاكو التي جاءت في الوقت المناسب (عام ١٢٥٦) لتقضي على ما بقي من قوى عربية تناضل الصليبيين .

٢ ــ الغزو الصهيوني ونجاحاته :

وحتى الآن ، يمكن القــول : ان الصهاينــة نجحوا في مغامراتهم ، واصبحوا يملكون من العرب ، ما لا يملك هؤلاء من امرهم ، فيحتلون كل فلسطين التقليدية ، ويتجاوزونها الى الجولان، ويمدون نطاق عدوانهم الى لبنان والعراق ، ويفرضون الصلح على اكبر قطر عربي ، من خلال اربع حروب ، كل واحدة اكبر من الاخرى ، خرجوا منها جميعا ، امــا منتصرين بصورة ساحقة ، واما منتصرين كــسمعة ، ونفوذ مادي ومعنوي، ومرة اخرى نشير الى ان اول تهديد جاء لهذا كله كان يوم اتفقت سورية ومصر على حربهم ، في وقت واحد ، مؤيدتين بما امكن حشده هناك من بقية القوى العربية (شيء من المغرب ، وشيء من الجزائر ، ثم من ليبيا والعراق والاردن والسعودية) .

ترى ماذا كانت عوامل هذا النجاح ؟

ان اول العوامل هو العقيدة الصهيونية ، التــي شابهت حماســة الصليبيين الدينية ، ولكن بعقل حديث ، هو عقل اوائل واواخر القرن العشرين . وعندما يقص علينا الصهاينة انباء منجزاتهم في احتلال فلسطين بدءا من عام ١٩١٧ نلاحظ بسهولة ــ ان صدقت اخبارهم ، ويجب ان تكون صادقة بدلالة النتائج ــ انهم استطاعوا تهريب اليهود الى فلسطين بالتواطؤ مع الانجليز او بدون هذا التواطؤ ، وتهريب الاسلحة الكثيرة

---

(١) راجع كتاب : الاستخبارات (المخابرات) الاسرائيلية من عام ١٩١٧ حتى عام ١٩٧٧ ، وهو مما ترجمته انا للقيادة القومية ، ثم ترجم مرة اخرى بعناية المخابرات السورية، وهو مطبوع منذ عام ١٩٧٩ ، وكذلك كتاب اسرائيل ذات الذراع الطويلة ، وهو كذلك مما ترجم للقيادة القومية .

قبل مايسمونه حرب الاستقلال وبعدها ، وتنظيم انفسهم من الخارج والداخل بصورة ناجحة جدا ؛ نعرف الان مداها ،وكذلك تنظيم الشبكات الجاسوسية في فلسطين والبلاد العربية ، وبلاد اوروبا في الغرب ،والشرق معا ، وبخاصة ، اخيرا في امريكا الشمالية والجنوبية ، وليس القبض على نخمان ، وسرقة مخططات الميراج من سويسرا ، وتهريب الزوارق الحربية الفرنسية من شربورغ ، وانقاذ الركاب اليهود في الطائرة الفرنسية ، من عاصمة اوغندا الا نماذج على مثل هذه المنجزات .

٢ ــ تعبئة كل يهود العالم ، لخدمة المهاجرين الى اسرائيل ، وفرض ضرائب على كل قادر منهم لهذا الغرض .

٣ ــ ادخال فرقة في جيش الحلفاء اثناء الحرب ، والتمرن على فنون القتال الحديثة ، واستخدام هذا الرصيد في عصابات سنترشترن والهاغانا ، وامثالها ، لحرب العرب ، قبل عام ٤٧ بكثير ، ثم اثناء الحرب العربية ــ الاسرائيلية الاولى .

٤ ــ انشاء تحالفات فعالة مع الراي العام الغربي والامريكي ، وتحالفات عسكرية مع كل من فرنسا وانجلترا (عام ٥٦) ، ومع امريكا بعد ذلك ، حتى لكان كل قوى العالم كانت معهم بقدر ماكانت ضدنا .

٥ ــ والعامل الخامس والحاسم ــ في نظرنا ــ هو ان هذه القلة من الصهاينة الاوروبين والامريكيين استطاعت تمثل الحضارة المعاصرة في ارقى منجزاتها الحضارية (كصناعة السيارات والطائرات ، والالات من كل نوع) ، والعسكرية (المتوجة بصناعة القنبلة الذرية) ، حتى ان صادرات اسرائيل من الاسلحة التي بيعت لدول في حلف الاطلنطي ، كسويسرا ، والمانيا ، بلغت عام ١٩٨١ ، مليارا ومئتي دولار ، وحتى ان معدل الدخل المتوسط للاسرائيلي ، يعادل ثمانية امثاله في مصر .

والان ماهو المقابل العربي لهذا كله ؟

١ ـ لايزال العرب في المنطقة المعتدى عليها دولا شتى ، تتعادى فيما بينها اكثر مما تتصالح .

٢ ـ ومازال التعبئة العربية في ادنى حدودها ، على الرغم من ان العرب يشترون السلاح بمقادير وفيرة ، حتى لقد استطاع محمد حسنين هيكل القول ، في مقابلة اجرتها معه مجلة المستقبل العربي :

« لقد تم رصيد ١٠ مليارات دولار على مدى عشر سنوات ، لخطة التنمية العربية الموحدة ـ بينما دخلنا من النفط يقدر بـ ٢٠٠ مليار دولار كل سنة ، يرصد منها مجرد مليار دولار لفكرة التوحيد المستقبلي .

والاخطر من ذلك مقارنة هذا المليار دولار كل سنة بالانفاق العربي على السلاح ، لقد رصد الوطن العربي لتنميته المشتركة مليار دولار كل سنة ، ثم رصد لدفاعه المتنافر ٩٠ مليار دولار في نفس السنة » (١) .

٣ ـ فقدان كل تنظيم موحد على مستوى الاهداف العليا ، في الوطن العربي ، مما يعني انه ليست هناك عقيدة نضالية واحدة تلعب دور البابوية خلال الحروب الصليبية ، او دور المنظمة الصهيونية في حروبنا الحالية . واغلب الظن انه لن يسمح لمثل هذه العقيدة ـ ان وجدت ـ أن تنتشر ، أو ان تكون فاعلة حقا . وبطبيعة الحال فان المنجزات البطولية التي تنميها مثل هذه العقيدة المنضوية في اطار تنظيمي شامل ، مفقودة جملة وتفصيلا ، على الرغم من ان المناخ النفسي يهيأ لها افضل التهيئة .

(١) نشرت المقابلة في العدد ٢٩ ، ١٩٨١/٧ . واقول : اني استغربت حقا رقم التسعين مليار دولار . ترى الكون تسعة فقط ؟

٤ ــ عدم اتفاق العرب على اقامة تحالف جدي مع الدول الصديقة.
ولنلاحظ هنا ان الصراع العربي ــ الاسرائيلي ، ينطوي في اطار الصراع بين الدولتين العظميين : امريكا والاتحاد السوفييتي ، وان علاقاتنا الطيبة مع هذا الاخير ، ليست الا وجها من وجوه هذا الصراع ، الذي نشكل نحن فيه هامشا ملحقا ، لا عنصرا اصيلا ، على حين ان دولة الصهاينة تشكل فيه قاعدة انطلاق اساسية للامبريالية العالمية ، في عدوانها على الشرق الاوسط .

٥ ــ ومرة اخرى نقول : ان العامل الحاسم في الضعف العربي ، هو تخلفه على كل المستويات الحضارية . ولاسيما الحضارة الصناعية .
ونذكر على سبيل المثال ان هناك دراسة لسليم نصر حول عمال الصناعة التحويلية في بلدان المشرق العربي[١] ، جاء فيها ان نسبة العمال هو الى مجموع السكان تساوي ٦ر٤٪ في الاردن ــ فلسطين و ٩ر٥ في العراق و ٨ر٢ في سورية و ٧ر١٩ في لبنان و ٨٪ في عموم المشرق ... مما يعني ان الطبقة العاملة تضاعفت ٣ر٢ مرات خلال ٢٢ عاما ، على كونها لا تكاد تمثل ٢٪ من سكان هذه المنطقة و ٨٪ من قواها العاملة (عام ١٩٧٥) .
وان المستوى التعليمي يظل اميا بنسبة ٦ر٣٧٪ (عام ١٩٧٠) ويقرا ويكتب بنسبة ٨ر٤٠ ، وفي مستوى ابتدائي ومتوسط ٥ر١٩ ، وفي مستوى الثانوي ٥ر١٪ ، وفي المستوى الجامعي ٦ر. ــ كل هذا في سورية وحدها ، على حين انه في لبنان (ارقى البلدان العربية صناعيا ، وحضاريا) يرقى الى اعلى من ذلك ليصبح في الترتيب السابق بنسبة ٨ر٢٢ و ٧ر٤٥ و ٢ر٣٧ ، و ٣ و ٣ر١ .

(١) راجع العدد ٣١ ، ١٩٨١/٩ .

لكن ضعف الحضارة الصناعية لا يقابله قوة في مستوى الحضارة الزراعية . وعلى سبيل المثال فان كل البلاد العربية تستورد الغذاء من مصادر اجنبية ، بكل الوانه ، ولاسيما القمح الذي نحتاج الى قرابة ٣٠ مليون طن منه عام ٢٠٠٠ ، كما يقول خبراء الجامعة العربية .

٣ ـ مقارنة العوامل

لاريب ان عرض عوامل النجاحين الصليبي ، والصهيوني ضد العرب قد كشفت لنا عما هو مشترك ، وما هو مختلف . اما العوامل المشتركة: فهي وحدة العدو ، وتفكك العرب ، ان لم نقل تعاديهم المتصل ، وتحالفه مع دول قوية مؤيدة بالمال والسلاح ، وعدم وجود تحالفات عربية مماثلة ، او ليست على المستوى نفسه من القوة ،ووحدة قيادته الروحية والفعلية، وتنافر القيادات الروحية والسياسية العربية(١) . اما المختلف الآن ، فهو اختلاف مستوى الحضارتين : العربية عن مستوى الحضارة التي يمثلها الصهاينة ، مما لم يكن له ما يوازيه ايام الغزو الصليبي . وهذا العامل الاخير خطير جدا ، بل لعله اخطر كل هذه العوامل . ولو ان قطرا عربيا وأحدا تمثل الحضارة الغربية ، لكان ذلك في رأينا كافيا للتصدي بكل نجاح لاسرائيل . اما وان هذا المستوى مختلف ، وبهذه القوة ، فان من الصعب القول ، ان الصهاينة لن يتابعوا نجاحهم . وكما انه لم يكن بالامكان ان يغلب امريكيو امريكا القدماء ، غزاتهم الاوروبيين ، فكذلك سيكون من الصعب ان يتغلب الاقل حضارة الآن ، على الاكثر حضارة .

(١) صرح وزير البترول السعودي انه لا جدوى من استخدام سلاح النفط ضد الدول المنحازة لاسرائيل ، لوجود مخزون كبير منه لديها . اما السلاح الحق فهو الوحدة العربية .

ولكن هل استفدنا من الدرس الذي القاه علينا الصليبيون خلال غزوهم لنا في القرون الوسطى ، في مقاومة الغزو الصهيوني الجديد ؟ لقد كانت تنقصنا الوحدة يومذاك ، فصار التناثر والتجزؤ والتعادي هو الذي لا ينقصنا الآن ، فكانه لم يكن هنالك درس بالمرة . او قل : ان الحس التاريخي قلما نملكه على اي صعيد . اولا نلاحظ اننا ، رغم نمو فن التراجم في التراث العربي ، لا نعثر او لا نكاد نعثر على تاريخ متفق عليه لوفاة او ميلاد أي عظيم من عظمائنا ؟ وكذلك لا نعرف لاي مولود من مواليدنا ، حتى الاربعينات ، تاريخ ميلاد نثق به ؟ وان وقائعنا الكبرى كمعركة اجنادين ، ومعركة اليرموك ، ومعركة القادسية ، وفتح مصر ، وخلافة السفاح ، الخ .. مجهولة التاريخ الفعلي ؟

واذا كانت مقولتا الزمان والمكان متصلتين ، فيجب ولا ريب ان يطغى غموض احداهما على الاخرى . وهذا هو الواقع . فمن منا يعرف عنوان بيت لصديق ، في شارع معين يسميه ؟ ومتى عرفت عاصمتنا اسماء لشوارعها ؟ وحتى عندما وضعت الاسماء ، فمن هو الذي حفظها او استعان بها ، او عرف لها خريطة ؟ وهل يوجد لدمشق مثلا ، خريطة تعرفنا بشوارعها واحيائها ، على نحو ما نعرف ذلك لباريس ، او برلين او اثينا ؟ وحتى اذا وجدت هذه الخريطة لدمشق ، فمن هو الذي يملكها؟

والنتيجة الاولى لهذا كله هي ان فقدان او ضعف الحس التاريخي ، يحملنا على جهل تاريخنا ، لا على تجاهله ؛ وعلى عدم الاستفادة من دروس الماضي ؛ وتكرار الاخطاء نفسها في الظروف نفسها . او لم يقل اننا شعب لا يقرأ ، في رواية تعزى الى دايان ، تعليقا على ان الخطة المتبعة في حرب ٦٧ كانت هي التي اتبعت في عام ٥٦ ، وان العرب لم يستفيدوا من دروس الغزو الاول ، لمجابهة الثاني ؟

ويتساءل الانسان بمرارة ، كيف ان العرب الاولين ، ما كادوا يحتلون اراضي السواد حتى انشأوا مدينتين ــ معسكرين : البصرة والكوفة ، وان دار الامارة ، والجامع ، كانا يتوسطان هاتين المدينتين ، وان السوق العامة كانت تقسم البلد قسمين متوازيين ، وان بغداد التي بناها المنصور اتبعت نفس النسق ، ولكن بهندسة دائرية ارقى واغنى من البصرة والكوفة ، وان عقبة بن نافع ، لم ينس بناء القيروان على نفس الطراز ، وان عمر بن الخطاب ابى تقسيم اراضي السواد بين الفاتحين ، لانه ادرك انه لن يبقى بعد ذلك من مورد لتمويل الجيش ، ولا لليتامى ولا للفقراء ولا للاجيال المقبلة ، في حين اننا نبني مدنا كاملة اليوم بجانب المدن القديمة وننسى السوق دوما ، وان خطط التنمية ، على سعتها ، لا تقدر حاجات المستقبل ، وتضاعف السكان ، وضرورة التوازي بين نسب التنمية ، وبين الاعداد المتزايدة من الاجيال الصاعدة . امكن ان تدرك عقول الماضي بديهيات من هذا النوع ، ونساها نحن ؟ او لا يعني ذلك ان حسنا التاريخي يعيش بلا تاريخ ، كأنه لم يمر بأية تجربة ، على اكثر من صعيد ؟ افيكون اجدادنا العرب اجدادا مزعومين ، واننا ، موضوعيا ، لسنا احفادهم في شيء ، او اننا احفاد عاقون ، نتنكر حتى لمستوى وعيهم البدائي اللامثقف في الجامعات ، والاوعى مع ذلك لحاجات الحياة ؟

فاذا صح ان حسنا التاريخي يشكو من الوهن والضعف ، فلماذا كنا كذلك ، من دون خلق الله الباقين ؟

ان الحس التاريخي يعني اغتناء الحاضر بالماضي ، والقفز منه الى مستقبل افضل . . . وما من امة تتقدم الا على هذا الاساس . فاذا كان العرب لا يزالون يراوحون ، ضعفا حضاريا ، في مكانهم نفسه ، فلابد ان يكون الماضي مفصولا عن الحاضر ، وان تجارب الاول لا تغني الثاني . بل ان غياب الماضي من حياتنا ، كثيرا ، ما يعبر عن تراجع حتى عن مستوى

هذا الماضي ، فلقد اهملنا صناعاتنا التقليدية ، ولم نعوض عنها ، او لم ننتقل منها لتقنيات الصناعة الحديثة، فاصبحنا وكاننا بلا ماض ولاحاضر، اي كانّنا خارج التاريخ ، ونعتذر دوما عما نحن فيه بالقول اننا من العالم الثالث ، الذي كنا فيه منذ اربعين سنة ، وقبل ذلك ايضا ، ومنذ اكثر من قرن ونصف القرن ، ينادي مفكرونا بالتتابع ، بالعمل على كسب الحضارة الحديثة . بهذا قال خير الدين التونسي ، وبهذا قال الافغاني ، والكواكبي ، والبستاني ، ومحمد عبده ، وبهذا ما زلنا نقول ، ونلح في القول ، وكاني سأعيش قرنا آخر ، واسمع من جديد نغمات من هذا النوع . ترى كم يجب ان نحيا ، وننمو ، لننتقل الى العالم الثاني ؟ او لكسب حضارة ، عرفها الغرب مثلا منذ مئة سنة ، او مئتي سنة ؟

لئن فقد الفكر العربي العادي هذا الحس التاريخي الذي اشرنا اليه، فليس ذلك لانه فكر بدائي مستعص على التقدم ، ولكن لان مجموعات الغرباء التي حكمتنا اذاقتنا الويلات من كل نوع ، وجعلت غاية الحياة ، كل حياة ، ان تبقى لنا الحياة حتى الغد ، فاذا جاء الغد فكل طموحنا ان نبقى احياء حتى بعد الغد ، سليمين من الاذى . وكيف يمكن ان ينشأ الطموح اذا كان الغد غير مضمون ؟

اني احسب ، واعتقد فعلا ، ان طاقات الفكر العربي اكبر بكثير من منجزاته الفعلية ، وان العائق الوحيد دون تفتح هذه الطاقات ، هو الهامش الضئيل من الحرية المتاحة له ، والذي ظل باستمرار هامشا صغيرا جدا . واليوم ، وكالامس ، وكالف سنة قبل الامس ، ما نزال امام الخيار نفسه،اما الحرية ومعها المستقبل،واما اللاحرية واللامستقبل وكانه لا يكفينا ان يكبلنا الغزو بالف قيد وقيد ، فنزيد هذه بصورة مصطنعة ، ونضاعفها الى ما لا نهاية . فاذا لم يكن هذا صحيحا ، فبماذا

نعلل بقاء الدول العربية على مستوى متقارب من التخلف ، يستوي في ذلك من له ماض طويل في الاتصال الحضاري ، ومن ليس له الا بضع سنين ؟

. . .

ما لنفسي اكتب ، ولا لمصلحة ذاتية ، لن اعيش بالتأكيد للاستمتاع بها . ولكن مستقبل امتي يؤرقني ، حتى الاعماق ، واعمق الاعماق ، واكاد اعيش حياة كل عربي مضى ، وكل عربي آت ، واقول ، متى يقدر لهذه الامة ان ترفع راسها عاليا ، وان تقول ، نحن ناس ، ككل الناس ، لا اعظم منهم ، ولكن كذلك لا ادنى . وعندما يكون مستقبل امتي في خطر ، وخطر كبير ، فانا معذور في ان ارفع صوتي بعض الشيء ، لعل هنالك من يسمع .

قضايا

وعود آلهة بني إسرائيل الكاذبة

محمد وحيد خياطة

لم يعرف شعب من الشعوب تقليدا أو ارثا يعزو استلاب ارض الآخرين وادعاء حق تملكها الى صك الهي موقع من قبل الرب والشعب المختار الا لدى اليهود ولم يعرف في التاريخ أن ربا من الارباب اختار جماعة من المشردين والقتلة واللصوص ليكون هو قائد هذه الجماعة في القتل والنهب والسلب الا يهوه . فقد جاء في سفر التكوين على لسان يهود واعدا ابرام احد الاباء الاصول لبني اسرائيل مايلي : « واعطي لك ولنسلك من بعدك ارض غربتك . كل ارض كنعان ملكا أبديا . واكون الههم تك ١٧ : ٨ » ويستخلص من ذلك ان بني اسرائيل لم يكن لهم ربا قبل هذا الوعد المفاجيء ، ولم يكونوا شعبا وليس لهم وطن وبهذا الوعد يبدأ تكوين شعب له طقوس وديانة ورب عسكري قرر أن يكون الها لشعب بلا وطن ولا دين ولاطقوس .

غير ان ابرام يشك في صدق هذا الاله المجهول الذي اقسم ان يعطيه ولنسله ارضا تفيض عسلا ولبنا فيقول : « ايها السيد الرب بماذا أعلم اني أرثها . تك ١٥ : ٧ » .

كيف يرث ارضا ليست له وباي حق ؟ وماذا سوف يحصل بالشعوب التي تقطن هذه الارض ؟ « فقال لابرام اعلم يقينا ان نسلك سيكون غريبا في ارض ليست لهم . تك ١٥ ــ ١٣ » ومع أن يهود يعترف بالظلم الذي سوف يلحق بأصحاب الارض الاصليين لا يكترث بذلك ويصر على وعده « وكان الكنعانيون حينئذ في الارض وظهر الرب لابرام وقال لنسلك اعطي هذه الارض . فبنى هناك مذبحا للرب الذي ظهر له . تك ١٢ : ٧ » .

وعلى الاصح لم يبن ابرام مذبحا للرب وانما مستوطنة « كيبوتز » والتي سوف يتكرر ذكرها كثيرا على لسان اسحق ويعقوب كلما تراءى لهما الرب في ارض كنعان وبذلك يكون الاباء الاصول الثلاثة ابرام واسحق ويعقوب الرواد الاوائل للحركة الصيونية المعاصرة .

وعندما يموت أبرام ينسى الاولاد والاحفاد ربهم يهوه فيتراءى ليعقوب في الحلم ليذكره من هو يهوه : « انا الرب « يهوه » اله ابراهيم ابيك واله أسحق . الارض التي انت مضطجع عليها اعطيها لك ولنسلك . تك ٢٨ : ١٣ » .

لم يحدد الرب في وعده لابرام الذي أصبح اسمه فيما بعد ابراهام (دون ان نعرف السبب في تغيير الاسم) المنطقة الجغرافية التي سوف يمنحه اياها ولنسله فيما بعد .

ثم يعود رب اسرائيل ليكون اكثر تحديدا في المنح الالهي للمنطقة التي سوف يورثها لابنائه فيقول ليعقوب « ويكون نسلك كتراب الارض وتمتد غربا وشرقا وشمالا وجنوبا . تك ٢٨ : ١٣ » .

غير ان هذا التحديد الجغرافي غير كاف وبحاجة الى رسم حدود واضحة لتكون مقرا مأمونا ليهوه الهائم على اطراف الصحراء بالقرب من ارض الحضارات المأهولة بالسكان ولشعبه الذي يحمله في تابوت في حله وترحاله في البوادي المقفرة .

ويتدخل الرب ثانية ليخط هذه الحدود بعد ان يتفاوض مع ابرام المتشكك فيجدد ميثاقه بوعد جغرافي واضح الحدود والمعالم ضمن البيئة الجغرافية العربية .

« في ذلك اليوم قطع الرب مع ابرام ميثاقا قائلا : لنسلك اعطي هذه الارض ، من نهر مصر الى النهر الكبير نهر الفرات » ثم يعدد كاتب التوراة الشعوب والامم التي يجب ان تداس وتقتل لتخلو الارض من سكانها ولتكون ملكا لشعب بلا ارض يصك تمليك الهي يحمل بصمات يهوه وتوقيعه .

ولكن من اين جاء ابرام ونسله قبل الوعد الالهي ؟

يقول ابرام في سفر التكوين « الرب اله السماء الذي اخذني من بيت ابي ومن ارض ميلادي والذي كلمني والذي اقسم لي قائلا لنسلك اعطي هذه الارض . تك ٢٤ : ٧ » .

يبدو جليا ان كتبة التوراة لم يكن لديهم فكرة واضحة عن الموطن الذي انحدر منه ابرام وذريته حين كتابة النص التوارتي السابق الذكر ثم يستدركون مافاتهم لتثبيت الوضع الجغرافي ليبدو حقيقة واقعة ملموسة مكانا وزمانا ويتم ذلك على مراحل .

اولا : بتحديد هويتهم الجنسية العرقية فينسبون انفسهم الى اب آرامي من البدو الرحل ، يجوب بهم الامصار مع قطعان الماشية . وثانيا بتسمية المكان الذي سوف يكون وطنا لهم .

« آراميا تائها كان أبي فانحدر الى مصر وتغرب هناك في نفر قليل فصار هناك أمة كبيرة وعظيمة وكثيرة . تثنية ٢٦ : ٥ » .

فمن هو هذا الاب الارامي الذي حطت به الرحال بأرض مصر ليصبح هناك أمة عظيمة وهل هو بحاجة الى هذا الرحيل ليتحقق الوعد الالهي المنشود ؟

ونتعرف على شخصية الاب الارامي المنحدر الى مصر قبل ان يصبح امة عظيمة هناك فاذا هو ابرام نفسه في سفر لتكوين : « واخذ تارح ابرام ابنه ولوطا بن هاران ابن ابنه وساراي كنته امراة ابرام ابنه فخرجوا معا من أور الكلدانيين ليذهبوا الى ارض كنعان . تك ١١ : ٣١ »

ولم تدم الاقامة طويلا في الارض الموعودة ونكث يهوه عهده الذي قطعه على نفسه فهرب ابرام بمن معه الى ارض مصر .

وتبقى الارض الكنعانية محط انظار يهوه واتباعه والملاذ الاول والاخير والارث الالهي الذي لا يحيد عنه « وقال له (لابرام) انا الرب الذي أخرجك من اور الكلدانيين ليعطيك هذه الارض لترثها . تك ١٥ : ٧ » .
لقد اثبتت الدراسات النقدية لاسفار العهد القديم ان اله بني اسرائيل يهوه لم يكن معروفا لدى الاباء الاصول وقد ظهرت عبادته متأخرة في صحراء سيناء على يد موسى بعد زمن طويل من عصر الاباء الذي تتحدث عنه التوارة .

وكان لهؤلاء الآباء آلهة متعددة مرتبطة بأسماء مؤسسي طقوسها اي بأسماء الاشخاص الذين تظهر لهم لاول مرة ؛ فرب ابرام كان يسمى ايل شاداي ورب اسحق فحاد يسحق ورب يعقوب ابير يعقوب . وكانت هذه العادة معهودة في طقوس ديانات الشرق القديم ومتوارثة كما ابدتْ ذلك الكتابات التدمرية والكتابات النبطية العربية . فرب ابرام هو غير

رب أسحق ورب يعقوب ولكل واحد منهم مكانه الخاص المستقل حيث تمارس باسمه الشعائر الدينية .

ولم يكن هناك معرفة متبادلة بين آلهة الآباء الاصول عند بني اسرائيل ولا اي رابطة تربط بينها ، الا انها توحدت في وقت لاحق بمخطط واع مدروس لجمع شتات بني اسرائيل تحت راية كهنوتية واحدة على ايد انبياء التوارة واحبارها الذين ظهروا في عصور لاحقة مثل حزاقيل وارمياء . والوعود المنسوبة الى الاباء الاصول ابرام واسحق ويعقوب على لسان آلهتم بامتلاك الارض الكنعانية وعود كاذبة ومدسوسة حيث لم يكن لهؤلاء الاباء اية معرفة بالارض الكنعانية وانما جاءت هذه الوعود بعد ان خطط كهنة يهوه الاستيلاء على الارض الكنعانية وتم اللقاء بينها وبين الحضارة الكنعانية فاندمجت آلهة بني اسرائيل بالالهة الكنعانية وتسمت بأسمائها وأخذت اماكنها داخل الارض الكنعانية الموعودة وكانت اقامة المذابح لكل اله يظهر لاب من الاباء الاصول عبارة عن مستوطنة جديدة للشعب الغريب المتسلل داخل الارض الكنعانية « كيبوتزيم » تمهيدا للاستيلاء الكامل على بقية الارض .

« واجتاز ابرام في الارض الى مكان شكيم الى بلوطة مورة . وكان الكنعانيون حينئذ في الارض وظهر الرب لابرام وقال لنسلك اعطي هذه الارض . فبنى هناك مذبحا للرب الذي ظهر له . تك ١٢ : ٦ و ٧ » .

نلاحظ ان الرب ليس واحدا كما ورد في النص فأبرام بنى المذبح للرب الذي ظهر له والذي سوف يظهر بأسماء واشكال مختلفة خلال السرد التوراتي لرؤى ابرام ويظهر رب آخر ليعقوب فيبني له مذبحا آخر ويطلق عليه اسم ايل اله اسرائيل :

« واما يعقوب فارتحل الى سكوت . وبنى لنفسه بيتا ... واقام هناك مذبحا ودعاه ايل اله اسرائيل تك ٣٣ : ١٧ ــ ٢٠ » .

ويعقوب هذا صاحب المكر والدهاء ينتزع بالحيلة والخداع مباركة ابيه اسحق ليخرج منه ذرية بني اسرائيل وينتصر على ربه في احدى المعارك الليلية ويجبره على مباركته عنوة كما اجبر اباه على المباركة بالخداع والمكر . ويتم الصراع بين يعقوب الانسان والاله الرب كما تتم بين بطلين صنديدين يخرج منها الاله مدحورا مهزوما ويشطر لان يبارك صارعه .

لنترك النص التوراتي يروي لنا الحادثة :

« ثم قام في تلك الليلة (يعقوب) واخذ امرأتيه وجاريته واولاده الاحد عشر وعبر مخاضة يبوق . واخذهم واجازهم الوادي واجاز لما كان له . فبقي يعقوب وحده . وصارعه انسان حتى طلوع الفجر . ولما راى انه لا يقدر عليه (اي الرب) ضرب حق فخذه . فانخلع حق فخذ يعقوب في مصارعته معه . وقال (الرب) اطلقني لانه قد طلع الفجر فقال لا اطلقك ان لم تباركني . فقال ما اسمك . فقال يعقوب . فقال لا يدعى اسمك في مابعد يعقوب بل اسرائيل . لانك جاهدت مع الله والناس وقدرت . وسأل يعقوب وقال اخبرني باسمك (اسم الرب) . فقال لماذا تسأل عن اسمي . وباركه هناك . تك ٣٢ : ٢٢ ــ ٢٩ » .

لم يعترف الرب باسمه رغم هزيمته في المعركة ويبقى اسمه مجهولا حتى يتجلى باسمه المعروف (يهوه) لموسى بعد عدة اجيال في صحراء سيناء .

يعاود رب اسرائيل الكرة مرة اخرى مع موسى فهو لا يختار وليا له الا بعد نزال في معركة فهوهاوي مصارعة وقتال . وحدث ان التقى الرب بموسى اثناء تجواله ليلا في صحراء سيناء فكان مايلي :

« وحدث في الطريق في المنزل ان الرب التقاه (موسى) وطلب ان يقتله . فاخذت صفورة (زوجة موسى) صوانة وقطعت غرلة إبنها

(الترجمة العربية خطأ والمقصود غرلة موسى) ومست رجليه (رجلي الرب) فقالت انك عريس دم لي . فانفك عنه . حينئذ قالت عريس دم من اجل الختان » .

الرب الذي يفرض الختان على ابرام ونسله ويجعله ميثاق العهد بينه وبين شعبه المختار يشتاط غيظا وحنقا في ليلة عرس موسى غير المختون لان موسى ينفرد ببكارة زوجته ليلة عرسه فينقض عليه ليقتله فتهدأ صفورة زوجة موسى بأن تلمس بغرلة زوجها ساقية فيرعوي .

وعادة الختان عادة مصرية قديمة كما تظهر ذلك الالواح المصرية المصورة وقد انتقلت هذه العادة الى الارض الكنعانية عبر قبائل مديان العربية في صحراء سيناء وتبناها اليهود لتصبح صفة خاصة بهم تميزهم عن بقية الشعوب .

يهوه رباسرائيل يظهر صدفه ودون سابق معرفة به في احد المواضع من شبه جزيرة سيناء على شكل لهيب نار ليتكلم مع موسى ويختاره قائدا لبني اسرائيل ويتم اكتشاف موسى ليهوه على الشكل التالي في الرواية التوارتية :

« واما موسى فكان يرعى غنم يثرون حمية كاهن مديان ، فساق الغنم الى وراء البرية وجاء الى جبل الله حوريب وظهر له ملاك الرب (الترجمة العربية غير دقيقة والاصح وظهر له الرب) بلهيب نار من وسط عليقة ..... خروج ٣ : ١ ـ ٣ » .

ويغرق يهوه موسى بالوعود والاعمال العظام التي سوف تتحقق على يديه ، فهو سوف يحرر بني اسرائيل من العبودية التي يعانون منها في ارض مصر ويقودهم الى الارض الموعودة في كنعان .

غير ان موسى يقف مشدوها امام هذا الرب الذي يظهر فجاة ويختاره قائدا فيسأله من انت ؟

فيعترف الرب بعد أن يذكر اسمه يهوه بانه لم يكن معروفا بهـذا الاسم لدى آبائه الاوائل ابرام واسحق ويعقوب وانما كان يعرف باسم آخر فتارة باسم الله ابرام شاداي وتارة اخرى باسم اله اسحق ويعقوب « ثم كلم الله موسى وقال له أنا يهوه . وانا ظهرت لابراهيم واسحق ويعقوب بأني الاله القادر (شاداي) على كل شيء . واما باسمي يهوه فلم اعرف عندهم . وايضا اقمت عهدي ان اعطيهم ارض كنعان ارض غربتهم التي تغربوا فيها . خروج ٦ : ٢ ـ ٥ » .

ويعيد يهوه على مسامع موسى العهد الذي قطعه على نفسه امام الاباء الاصول ابرام واسحق ويعقوب ولكنه لم يف بالعهد ولا بالميثاق لانه نسيه ويتذكر العهد عندما يسمع انين بني اسرائيل المستعبدين في مصر « وانا ايضا قد سمعت انين بني اسرائيل الذين يستعبدهم المصريون وتذكرت عهدي . خروج ٦ : ٤ ـ ٦ » وكان لقاء موسى مع يهوه في صحراء سيناء بعد هروبه من مصر لقتله رجلا مصريا انتصارا لاحد ابناء عشيرته . وقد التجا الى قبيلة عربية في مديان وتزوج احدى بنات كاهنها يثرون (النبي شعيب كما يرد ذكره في القرآن الكريم) ، وتتلمذ على يد كاهن مديان وتعلم منه عبادة الاله الواحد قبل ان يظهر له يهوه كعامود نار في جبل حوريب .

ويعود موسى الى مصر يتقدمه الاله المحارب يهوه ليحرر بني اسرائيل من عبودية مصر فيغرق فرعون وجنوده في البحر بمعجزة .

وقد عودتنا التوارة ان تقص علينا ادق التفاصيل عن الحياة اليومية المصرية وكنا نتوقع ان نعرف اسم هذا الفرعون الطاغية بعد ان عرفنا اسم القابليتن شفرة وفوعة اللتين كلفهما الفرعون بقتل ذكور العبرانيات (خروج ١ : ١٥) .

واستطاع موسى ان يهرب من مصر ويتيه مع شعبه المختار اربعين عاما في صحراء سيناء ويشهد العصيان والعودة الى عبادة العجل والصراع

بينه وبين اخيه واخته هرون ومريم انصار عبادة الثور ثم يموت عن عمر يناهز المئة والعشرين عاما دون ان يصيبه الوهن او تعتوره عاهة ويختفي عن المسرح الالهي دون ان ينفذ الوعدبامتلاك الارض الكنعانية . يموت موسى عند اطراف الارض الموعودة ويدفنه ربه يهوه نفسه ولهذا لا يعرف له قبر مما دعى غوته الشاعر الالماني الى الاعتقاد بأن موسى انتحر واما فرويد فيعتقد انه قتل من قبل شعبه .

وهكذا جاءت الوعود الالهية متتالية وعلى دفعات مبتدئة بالوعد بكثرة النسل لشعب بلا ارض ثم الوعد بالارض بلا حدود شمالا وجنوبا وغربا ثم يأتي التحديد من الفرات الى النيل وتأتي الوعود على لسان الرب الذي يظهر لابرام مرات ومرات وفي كل مرة يكرر الوعد ويموت ابرام ويصحو يهوه ليظهر لابنه اسحق ويذكره بالوعد ويموت اسحق ويستيقظ يهوه ليعيد الوعد كرة اخرى ليعقوب بعد ان يعيد تسميته من يعقوب الى اسرائيل ثم تمضي اجيال واجيال على اختفاء رب ابرام واسحق ويعقوب ليظهر رب جديد باسم جديد (يهوه) في مكان جديد (سيناء) لقائد جديد ليعيد قصة الوعود الالهية . وبموت موسى تنتهي الوعود وتمضي الرواية التوارتية لتفتح أرض كنعان على يد يوشع عبد موسى وليتحقق الوعد الالهي اخيرا .

لقد عمد الفكر اليهودي منذ ان وعىحقيقة تقوقعه وابتعاده عن الانخراط في اي مجتمع من المجتمعات الحضارية الى بث فكرة اليهودي الالهي لشعب بلا اله ولا وطن ليكون شعبا كبيرا من أرض منحها الرب بعد تبني هذا الرب لهذا الشعب واصبحت هذه الفكرة عامود الديانة اليهودية والاساس الذي ترتكز عليه الدعاية الصهيونية اليوم . ومنذ امد بعيد ونحن نحاول ان نميز بين مفهومين : اليهودية كدين والصيونية كحركة سياسية ونضع حدا فاصلا بينهما . وكأن العقد التي زرعتها

الشخصيات الصهيونية المتنفذة اقتصاديا وسياسيا في ارجاء العالم الحديث قد انتقلت الينا وبتنا نخشى ان نتهم ايضا بالعداء للسامية وعلينا تبعا لذلك أن نتحمل جرائم النظام الهتلري الفاشي بفاشية جديدة لا تقل عنفا وبربرية عن الحركات الفاشية الظالمة التي ظهرت عبر التاريخ .

ان الايديولوجية الصهيونية تعتمد اعتمادا كليا ووثيقا على المفهوم الديني اليهودي الرجعي اللاانساني . واليهودي المؤمن هو ذلك الذي يتمسك بكل اعراف وتقالد وموروثات البدائية الدينية غير المتطورة .

وقد اصبحت هذه البدائية المتوحشة بفضل الزعامة الصهيونية اليوم ايديولوجية ذات منظور سياسي عنصري تسعى الى فرض الهيمنة الاستعمارية الاقتصادية والسياسية داخل المحيط الجغرافي العربي واصبح قول يهوه لابرام من الفرات الى النيل شعارا سياسيا على قبة الكنيست الاسرائيلي .

ان النظرة العنصرية الفوقية والتعدي على حرمة اراضي الآخرين لا ينفصم عن تكوين الفكر الديني اليهودي منذ بدايته الاولى وقد نزع احبار اليهود كل فكرة انسانية تسربت الى الديانة اليهودية عبر الكنعانيين .

ان النسخ التوارتية في شكلها الحالي ماهي الا خلاصة الفكر اليهودي العنصري يستقي منها اليوم كهنة اسرائيل الجدد شارون وبيجن ايديولوجية الارض الموعودة ولا نستبعد ان يضافُ الى اسفار التوراة سفر جديد بعنوان شارون وسفر آخر بعنوان بيجن نقرا فيها كيف تجلى يهوه هذه المرة في صيدا وصور وبيروت واعدا « لنسلك اعطي هذه الارض واطرد من امامك كل الشعوب » .

اعتمد البحث على المصادر التالية :

الكتاب المقدس باللغة العربية طبع القاهرة دار الكتاب المقدس

الكتاب المقدس باللغة العبرية طبع شتوتغارت

الكتاب المقدس باللغة الالمانية طبع شتوتغارت ١٩٥٢

مارتن نوت : تاريخ اسرائيل بون ١٩٥٤

هوفت جزر : الوعود الالهية للاباء الاصول لايدن ١٩٥٦

ليو ترب : اليهودية . مترجم عن الاميركية الى الالمانية هامبورج ١٩٧٠

هوغوغريسمان : موسم وعصره . كوتينجن ١٩١٣

ادريا نوس بيك: تاريخ اسرائيل من ابراهام حتى باركوخبا برلين ١٩٥٧

كلاوس بالتزر: تراجم الانبياء ١٩٧٥

* * *

تقـــاريـــر

اعلان مكسيكو بشأن الثقافة

لقد شهد العالم تحولات عميقة الغور خلال السنوات الاخيرة . وأسفر تقدم العلم والتكنولوجيا عن تغيير مكانة الانسان في هذا العالم ، وعن تغيير طبيعة علاقاته الاجتماعية . وتلعب التربية والثقافة ، اللذان اتسع مدلولهما ومداهما بدرجة بالغة ، دورا اساسيا في تحقيق التنمية الاصيلة للفرد والمجتمع في وقت معا .

وعلى الرغم من تزايد فرص الحوار في عصرنا فان مجتمع الامم يواجه سلسلة من الصعوبات الاقتصادية ، ويتميز بتفاقم التفاوت بين الامم ، وبسباق التسلح وبمنازعات شتى وتوترات خطيرة تهدد السلام والامن .

ومن أجل ذلك تدعو الحاجة ـ اكثر من اي وقت مضى ـ الى ارساء تعاون أوثق عرى بين الامم ، لضمان الاحترام لحقوق الاخرين ، ولكفالة ممارسة الحريات الاساسية للافراد وللشعوب ، وحق الشعوب في تقرير مصيرها . كذلك تدعو الحاجة ـ اكثر من أي وقت مضى ـ لان نبني في عقول البشر « حصون السلام » التي يتعذر تشييدها الا عن طريق التربية والعلم والثقافة بوجه خاص .

ولقد صح عزم المجتمع الدولي . باجتماعه في مدينة مكسيكو بمناسبة انعقاد المؤتمر الدولي بشأن السياسات الثقافية ، على ان يسهم بصورة ايجابية في تحقيق التقارب بين الشعوب وفي التوصل الى مزيد من التفاهم بين البشر .

وبناء على ذلك ، يعرب المؤتمر عن ايمانه بتطابق الاهداف الثقافية والروحية العليا للانسانية ، ويوافق على ما يلي :

ـ ان الثقافة ، بمعناها الواسع ، يمكن ان ينظر اليها اليوم على انها جماع السمات الروحية والمادية والفكرية والعاطفية التي تميز مجتمعا بعينه أو فئة اجتماعية بعينها ، وهي تشمل الفنون والاداب وطرائق الحياة كما تشمل الحقوق الاساسية للانسان ونظم القيم والتقاليد والمعتقدات .

ـ وان الثقافة هي التي تمنح الانسان قدرته على التفكير في ذاته ، وهي التي تجعل منا كائنات تتميز بالانسانية المتمثلة في العقلانية والقدرة على النقد والالتزام الاخلاقي ، وعن طريقها نهتدي الى القيم ونمارس الاختيار . وهي وسيلة الانسان للتعبير عن نفسه ، والتعرف على ذاته كمشروع غير مكتمل ، والى اعادة النظر في انجازاته والبحث دون توان عن مدلولات جديدة وابداع اعمال يتفوق فيها على نفسه .

وتأسيسا على ماتقدم ، يؤكد المؤتمر كذلك رسميا المبادىء التالية التي ينبغي أن تحكم السياسات الثقافية :

الذاتية الثقافيـــة

١ ــ لكل ثقافة قيمها الفريدة التي لا بديل عنها : ذلك لان تراث كل شعب واشكال التعبير الخاصة به هي أمضى وسائله للافصاح عن وجوده في هـــذا العالـــم .

٢ ــ وهكذا يسهم تأكيد الذاتية الثقافية في تحرير الشعوب : بينما تشكل السيطرة ، على اختلاف اشكالها ، انكارا لها او انتقاصا منها .

٣ ــ ان الذاتية الثقافية هي ثروة حافزة تزيد من فرص ازدهـــار الجنس البشري ؛ وهي التي تدفع كل الشعوب والجماعات الى الاغتراف من معين ماضيها ، وتقبل الاسهامات الخارجية التي تتواءم مع سماتها المتميزة ، والاستمرار على هذا النحو في تقديم ابداعها .

٤ ــ تشكل جميع الثقافات جزءا لا يتجزأ من التراث المشتـــرك للانسـانية . وتتجدد الذاتية الثقافيةلكل شعب وتثرى من خلالالاتصال بتراث الشعوب الاخرى وقيمها . فالثقافة حـــوار ، وتبادل للافـــكار والخبرات ، وتقدير للقيم والتقاليد الاخرى . وهي تذبل وتموت عندما تفرض عليهـــا العزلـــة .

٥ ــ لا تفرض القيم العالمية ، بصورة مجردة ، من جانب ثقافةبعينها؛ ولكنها تنبثق من خبرات شعوب العالم جمعاء ، وتؤكد ذاتية كل شـــعب منها . ولا سبيل الى الفصل بين الذاتية الثقافية والتعدد الثقافي .

٦ ــ ان السمات الذاتية المتميزة لا تحول دون التقاء الشعوب حول القيم العالمية التي توحد بينها بل انها تشجع عليه . والاعتراف بوجود ذاتيات ثقافية متعددة في الاماكن التي توجد فيها تراثات مختلفة هـــو لحمة التعدد الثقافي وسداه .

٧ ــ يرى المجتمع الدولي أن من واجبه ان يسهر على الحفاظ على الذاتية الثقافية لكل شعب وعلى الدفاع عنها .

٨ ــ يستلزم هذا كله سياسة ثقافية تكفل حماية ذاتية كل شعب وتراثه الثقافي وتشجيعهما واثرائهما . والنظر الى الاقليات الثقافية والى ثقافات العالم الاخرى بعين الاحترام والتقدير الكاملين : اذ ان اهمال ثقافة اي مجموعة او تدميرها ينطوي على افقار للبشرية جمعاء .

٩ ــ ينبغي أن يعترف لكل الثقافات بالمساواة في اطار الكرامة : كما ينبغي ان يعترف لكل شعب ولكل مجتمع ثقافي بحقه في تأكيد ذاتيته الثقافية وفي صونها وفي كفالة الاحترام الواجب لها .

البعد الثقافي للتنمية

١٠ ــ تمثل الثقافة بعدا اساسيا في عملية التنمية يعين على تعزيز استقلال الامم وصون سيادتها وذاتيتها . ولقد نظر الى التنمية في كثير من الاحيان نظرة كمية دون اعتبار لبعدها النوعي الضروري المتمثل في تلبية تطلعات الانسان الروحية والثقافية . وتستهدف التنمية الحقيقية تحقيق الرفاهية والاشباع الدائمين لكل فرد ولكل جماعة .

١١ ــ من اللازم ان تتخذ التنمية طابعا انسانيا ، كما ينبغي ان يكون هدفها هو كرامة الفرد كانسان . ومسؤوليته تجاه المجتمع وتفترض التنمية ان تتاح لكل فرد ولكل شعب فرصة الحصول على المعلومات . والتعلم . ونقل خبراته الى الاخرين .

١٢ ــ ينبغي أن يعاد النظر في توجيه التنمية دون انقطاع ، توخيا لاتاحة الفرصة امام كل انسان لان يبني لنفسه حياة انسانية حقة .

١٣ ــ تتطلع اعداد متزايدة على الدوام من الرجال والنساء الى عالم أفضل . وهم لا ينشدون مجرد تلبية احتياجاتهم الاساسية وحسب، ولكنهم يتوقون أيضا الى ازدهار الكائن البشري ورفاهيته وتعايشه في اطار التضامن مع جميع الشعوب . ولا يتمثل هدفهم في الانتاج أو الربح او الاستهلاك في حد ذاته ، بل في تحقيق ذواتهم وفي العمل على صون الطبيعة .

١٤ ــ الانسان هو صانع التنمية وغايتها .

١٥ ــ ينبغي لكل سياسة ثقافية ان تستهدي بالمغزى الانساني العميق لعملية التنمية . وثمة حاجة الى نماذج جديدة ، ينبغي العثور عليها في مجالي التربية والثقافة .

١٦ ــ لا يمكن تحقيق التنمية متوازنة الا من خلال الدمج بين المعطيات الثقافية وبين استراتيجيات التنمية ، وينبغي بالتالي ان توضع الخطط والاستراتيجيات الانمائية في ضوء السياق التاريخي والاجتماعي والثقافي لكل مجتمع .

الثقافة والديمقراطية

١٧ ــ تنص المادة ٢٧ من الاعلان العالمي لحقوق الانسان على ان لكل فرد الحق في المشاركة الحرة في الحياة الثقافية للمجتمع ، وفي التمتع بالفنون والاسهام في التقدم العلمي والاستفادة مما ينتج عنه من مزايا . ويجب ان تتخذ جميع الدول التدابير اللازمة لبلوغ هذا الهدف .

١٨ ـ تنبع الثقافة من المجتمع في جملته ، وينبغي ان تعود اليه : ولا يجوز أن تكون الثقافة وقفا على الصفوة وحدها لا في انتاجها ولا في التمتع بثمارها . وترتكز ديمقراطية الثقافة على اشتراك الفرد والمجتمع على أوسع نطاق ممكن في ابداع المنتجات الثقافية وفي اتخاذ القرارات بشأن الحياة الثقافية ، وفي نشر الثقافة والتمتع بها .

١٩ ـ يتعلق الأمر قبل كل شيء بارتياد سبل جديدة للديمقراطية السياسية عن طريق كفالة تكافؤ الفرص في مجالي التربية والثقافة .

٢٠ ـ يتعين تحقيق لامركزية الحياة الثقافية من الوجهتين الجغرافية والادارية ، والعمل على ان تكون المؤسسات المسؤولة عن العمل الثقافي اكثر وعيا بأفضليات المجتمع واختياراته واحتياجاته فيما يتعلق بالشؤون الثقافية . ومن اللازم اذن ان تضاعف فرص الحوار بين السكان وبين الهيئات الثقافية .

٢١ ـ تتطلب ديمقراطية الثقافة قبل كل شيء تحقيق لامركزية اماكن ابداع الفنون الجميلة والتمتع بها . وينبغي للسياسات الثقافية الديمقراطية أن تتيح لكل المجتمعات المحلية ولكل السكان فرصة الاعجاب بالروائع الفنية والشعور بمتعة الابداع الفني .

٢٢ ـ ضمانا لمشاركة جميع الافراد في الحياة الثقافية ، ينبغي القضاء على أوجه عدم المساواة بسبب الاصل ، أو المركز الاجتماعي ، أو التعليم أو السن أو اللغة أو الجنس أو المعتقدات الدينية أو الحالة الصحية أو الانتماء الى جماعات اثنية تمثل أقليات تعيش على هامش المجتمع .

التـــراث الثقـــافي

٢٣ ـ يشمل التراث الثقافي لكل شعب اعمال فنانيه ومهندسيه المعماريين وموسقييه وكتابه وعلمائه كما يشمل الاعمال الابداعية التي لا يعرف مؤلفوها والتي انبثقت من روح الشعب وكافة القيم التي تضفي على الحياة معناها . ويشمل التراث الاعمال العادية وغير العادية التي تعبر عن قدرات الشعب الابداعية مثـل اللغـات والشعائر والمعتقدات والمواقع والآثار التاريخية والادب والاعمال الفنية والمحفوظات والمكتبات.

٢٤ ـ من حق كل شعب بل ومن واجبه ان يدافع عن تراثه الثقافي وان يعمل على صونه ، لان المجتمعات انما تؤكد ذاتيتها من خلال القيم التي تجد فيها مصدرا للالهام الخلاق .

٢٥ ـ لقد طالما تعرض التراث الثقافي للتلف او التدمير نتيجة للاهمال ومن جراء عمليات التحـول الحضـري والتصنيع والتغلغـل التكنولوجي . ولكن شيئا من ذلك لا يمثل فداحة الاضرار التي لحقت بالتراث الثقافي نتيجة للاستعمار والنزاعات المسلحة والاحتلال الاجنبي والقيم الاجنبية المفروضة على الشعوب مما يسهم في تقطيـع علائقهـا بماضيها ومحوه من ذاكرتها . ومن ثم فان صون تراث الشعوب الثقافي وتقديره هو العامل الذي يمكنها من الدفاع عن سيادتها واستقلالها .

٢٦ ـ تدرج اعادة الاعمال التي انتزعت بطريق غير مشـروعة الى بلادهـا الاصلية في عـداد المبادىء الاساسية للعلاقات الثقافيـة بـين الشعوب .وفي هذا الصدد ، يمكن تعزيز الوثائق والقـرارات الدوليـة السارية حاليا لزيادة فعاليتها .

الابـداع الفنـي والفكـري

والتربيـة الفنيـة

٢٧ ــ لا ينفصل ازدهار الثقافة عن استقلال الشعوب ولا عن حرية الافراد . وتعتبر حرية الراي والتعبير شرطا لازما يتعين توافـره كي يتسنى للفنان والمثقف ان يمارس نشاطه الابداعي . ولا يجوز ان تخضع قدرات الفرد الخلاقة لحدود أو قيود سوى ما تفرضه عليه مسؤوليته الأخلاقيـة والاجتماعيـة .

٢٨ ــ ويتعين توفير الظروف الاقتصادية والاجتماعية والثقافيـة المواتية لتيسير الابداع الفني والفكري وحفزه وكفالة احترامه دون ادنى تمييز سياسي أو ايديولوجي أو اقتصادي او اجتماعي .

٢٩ ــ لا يفترض تطوير تعليم الفنون وتعزيزه مجرد وضع برامج محددة لتنمية الحس الفني ، وتقديم الدعـم لجماعات او مؤسسـات الابداع والنشر فحسب ، ولكنهما يفترضان أيضا تعزيز الاسئلة الرامية الى توعية الراي العام بالاهمية الاجتماعية للفن والابداع الفكري .

العلاقة بين الثقافة وبين التربيـة والعلوم والاتصـال

٣٠ ــ تقتضي التنمية الشاملة للمجتمع وضع سياسات متكاملة في مجالات الثقافة والتربية والعلوم والاتصال ، من اجـل تحقيق توازن متناغم بين التقدم التكنولوجي وبين النهوض بالبشـرية على الصعيـد الفكـري والـروحي .

٣١ ــ يعتبر النظام التعليمي خير وسيلة لنقـل القيم الثقافيـة الوطنيـة والعالميـة . وينبغي له آن يعين على تمثـل المعارف العلميـة والتكنولوجية دون مساس بقدرات الشعوب وقيمهـا .

٣٢ ـ من اللازم أن يصبح التعليم شاملا ومجددا ولا يقتصر هدفه على مجرد الاعلام والنقل ، بل يعدوهما الى التكوين والتجديد . وثمة حاجة الى تعليم يعين التلاميذ على الوعي بواقع زمنهم وبيئتهم ، ويمهد السبيل لازدهار شخصيتهم ، ويعلمهم الانضباط الذاتي ، واحترام الغير ، والتضامن الاجتماعي والدولي ، ويؤهلهم للتنظيم والعناية بالانتاجية ولانتاج سلع وخدمات ضرورية حقا ؛ ويحثهم على التجدد والابداع .

٣٣ ـ من المهم في هذا الصدد احياء اللغات الوطنية باعتبارها اداة لنقل المعرفة .

٣٤ ـ ينبغي اعتبار محو الامية شرطا أساسيا لتحقيق التنمية الثقافية للشعوب .

٣٥ ـ يجب ان ينظر الى تعليم العلم والتكنولوجيا على انه عملية ثقافية لتنمية عقليات ناقدة ؛ كما يجب ادراج هذا التعليم في اطار النظم التعليمية وفقا لمتطلبات تنمية الشعوب .

٣٦ ـ يمثل التداول الحر للمعلومات والافكار والمعارف ونشرها على نطاق أوسع وبصورة أكثر توازنا مبدأ من مبادىء النظام العالمي الجديد للاعلام والاتصال ؛ وهما يعنيان حق جميع الامم في نقل الرسائل الثقافية والتربوية والعلمية والتكنولوجية وفي تلقيها .

٣٧ ـ ينبغي ان تتكفل وسائل الاتصال الحديثة بتيسير اعلام موضوعي عن تطور الاحداث الثقافية التي يمكن تتبعها في مختلف البلاد دون أن يؤدي ذلك الى المساس بحرية الابداع او بالذاتيات الثقافية للأمم .

٣٨ ـ لقد افضى التقدم التكنولوجي خلال السنوات الاخيرة الماضية الى نمو الصناعات الثقافية التي تنطوي على قدرات جبارة تسمح بمضاعفة الامكانات المتاحة لنشر الممتلكات الثقافية . بيد ان هذه الصناعات تستطيع مع ذلك ان تتحول الى مصادر للتبعية الثقافية

والعزلة في بلادها وفي غير بلادها عندما تعتمد ـ تحت شكل معين من اشكال التنظيم والرقابة ـ الى تجاهل القيم التقليدية السائدة في المجتمع ، وعندما تبعث فيه آمالا وتطلعات لا تتفق مع الاحتياجات الحقيقية لتنميته . وقد يؤدي عدم وجود صناعات ثقافية محلية في هذه البلاد ، ولا سيما في البلدان النامية منها ، الى اخضاعها للتبعية الثقافية وفرض العزلة عليها .

٣٩ ـ ومن الاهمية بمكان اذن معاونة الصناعات الثقافية على النمو ـ بفضل برامج المعونة الثنائية أو المتعددة الاطراف ـ في البلدان التي لا تتوافر فيها هذه الصناعات ، شريطة الحرص على ان يكون انتاج السلع الثقافية وتوزيعها متمشيا ومتساوقا دائما مع مقتضيات التنمية الشاملة لكل مجتمع .

٤٠ ـ تمارس وسائل الاتصال الحديثة اليوم تأثيرا حاسما ، ومن ثم فقد بات من الضروري للمجتمع ان يستخدم التقنيات الجديدة للانتاج والاتصال على نحو يحقق اسهامها في بلوغ تنمية فردية وجماعية حقيقية ، وتعزيز استقلال الامم من خلال الحفاظ على سيادتها ، ودعم السلام العالمي .

تخطيط الأنشطة الثقافية
وادارتها وتمويلها

٤١ ـ ان الثقافة هي الاساس اللازم لكل تنمية حقة . ولا مناص للمجتمع من أن يكرس جهودا كبيرة لتخطيط الانشطة الثقافية وادارتها وتمويلها . ومن المفيد في هذا الصدد ان تراعى احتياجات كل مجتمع ومشكلاته مع كفالة الحرية اللازمة للابداع الثقافي سواء اكان ذلك من حيث مضمونه أو توجيهه .

٤٢ ـ لكي تكون التنمية الثقافية للدول الاعضاء متسمة بالفعالية ، ينبغي زيادة الميزانيات المكرسة لها واستخدام اموال من مصادر مختلفة قدر الامكان . كما يجدر تكثيف تدريب الموظفين اللائمين للنهوض بمهام التنمية في مجالي تخطيط الثقافة وادارتها .

التعاون الثقافي الدولي

٤٣ ــ تتطلب الأنشطة الابداعية للانسان كما يتطلب تفتح طاقاته تفتحا كاملا تأمين نشر الافكار والمعارف على أوسع نطاق ، وعلى اساس التبادل والالتقاء بين الثقافات .

٤٤ ــ يتعين إن يكون ثمة تعاون وتفاهم واسعا النطاق على كل من الصعيد دون الاقليمي والاقليمي والدولي بغية توفير مناخ من الاحترام والثقة والحوار والسلام بين الامم . وينبغي لتوفير هذا المناخ بصورة كاملة أن يتم التخفيف من حدة التوترات والنزاعات القائمة ، وان يوقف سباق التسلح ، وان يتحقق نزع السلاح .

٤٥ ــ ويؤكد المؤتمر رسميا من جديد قيمة وصلاحية اعلان مبادىء التعاون الثقافي الدولي الذي اعتمده المؤتمر العام لمنظمة الامم المتحدة للتربية والعلم والثقافة في دورته الرابعة عشرة من ٤ نوفمبر / تشرين الثاني ١٩٦٦ .

٤٦ ــ ينبغي ان يرتكز التعاون الثقافي الدولي على احترام الذاتية الثقافية وكرامة كل ثقافة وما لها من قيمة ، وعلى الاستقلال والسيادة الوطنية وعدم التدخل . وينبغي بالتالي ان يراعى في علاقات التعاون بين الشعوب تحاشي جميع أشكال اختلال التوازن او اخضاع ثقافة لثقافة او احلال ثقافة محل اخرى . ولا مندوحة علاوة على ذلك عن اعادة التوازن الى المبادلات وعلاقات التعاون الثقافي كي يتاح للثقافات المعروفة بدرجة اقل ، ولا سيما ثقافات البلدان النامية ، ان تنتشر على نطاق أوسع في كافة الاقطار .

٤٧ ــ ينبغي ان يكون للتوسع الثقافي والعلمي والتربوي ، ولما يوجد بين هذه المجالات من تفاعلات ، دور في تعزيز السلام وحماية حقوق الانسان ، وفي تصفية الاستعمار والاستعمار الجديد والعنصرية **والفصل العنصري** وجميع اشكال العدوان والهيمنة والتدخل . كما ينبغي ان يساعد التعاون الثقافي على تهيئة مناخ دولي موات لنزع السلاح ، لكي يتسنى الانتفاع بالمبالغ الهائلة المخصصة للتسلح في تحقيق اهداف بناءة مثل برامج التنمية الثقافية والعلمية والتكنولوجية .

٤٨ — من الضروري تنويع وتعزيز التعاون الثقافي الدولي في اطار جامع بين التخصصات ، مع العناية بتدريب الموظفين المؤهلين في مجال الخدمات الثقافية بوجه خاص .

٤٩ — ينبغي ان يشجع التعاون بين البلدان النامية بوجه خاص على نحو يثري حياة شعوبها بما لدى الثقافات الاخرى من معارف وخبرات.

٥٠ — يؤكد المؤتمر من جديد على ان العامل التربوي الثقافي يشكل عنصرا اساسيا للجهود التي تبذل لاقامة نظام اقتصادي دولي جديد .

نداء الى اليونسكو

٥١ — في عالم تمزقه النزاعات التي تعرض القيم الثقافية الحضارية للخطر ينبغي للدول الاعضاء ولسكرتارية منظمة الامم المتحدة للتربية والعلم والثقافة مضاعفة الجهود المبذولة من اجل الحفاظ على هذه القيم وتعميق انشطتها التي تهدف الى تنمية الانسان . كما ينبغي اقامة سلام دائم ضمانا لبقاء الثقافة الانسانية ذاتها .

٥٢ — وبازاء هذه الاوضاع تكتسب اهداف اليونسكو ، حسبما حددت في ميثاقها التأسيسي ، اهمية قصوى .

٥٣ — ومن اجل ذلك يوجه المؤتمر العالمي بشأن السياسات الثقافية نداء الى اليونسكو بان تواصل وتدعم انشطتها التي ترمي الى مضاعفة الاتصالات الثقافية بين الشعوب والامم ، وبان تمضي قدما في تادية رسالتها النبيلة في معاونة البشر ، رغم تنوعهم ، على تحقيق الحلم القديم الذي ينادي بالأخوة العالمية .

٥٤ — ويعرب المجتمع الدولي في هذا المؤتمر عن تأييده للشعار الذي اطلقه بنيتو خواريز ، اذ قال : « في العلاقات بين الافراد وفي العلاقات بين الامم ، يصبح معنى السلام هو احترام حقوق الآخرين » .

جائزة ثقافة الطفل

تشجيعا للادباء والكتاب العرب الذين بذلوا جهودا في التاليف للاطفال يستحق التشجيع وسعيا لتأمين اعمال جادة في ميدان الكتابة للاطفال تنظم المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم مسابقة ادبية تحت عنوان (جائزة إحسن كتاب للطفل العربي) .

تجرى حسب الشروط الاتية :

المادة الاولى :

المسابقة مفتوحة للكتاب في ثقافة الطفل من الاقطار الاعضاء في جامعة الدول العربية .

المادة الثانية :

لكل قطر عربي الحق في الاشتراك بثلاثة مؤلفات ، لمؤلف واحد أو عدة مؤلفين على الا يكون قد مضى على صدور هذه المؤلفات اكثر من ثلاث سنوات ، ولم تقدم الى اية مسابقة اخرى .

المادة الثالثة :

يقدم طلب الاشتراك في المسابقة عن طريق المؤسسات الرسمية المعنية في القطر أو اتحادات الكتاب والادباء .

المادة الرابعة :

ان يكون الكتاب في مظهره، مما يلفت انتباه الاطفال ويثير شغفهم بالمطالعة وذلك بما يتضمنه من العناصر الفنية واللغوية الملائمة للاطفال

المادة الخامسة :

أن يكون موضوع الكتاب عربيا خالصا ولم يطرق بالشكل نفسه في أي عمل ادبي سابق .

المـادة السادسة :

ان يكون هدف الكتاب متمشيا مع الاهداف العربية في تربية الاجيال الصاعدة وتهيئتها لتحمل المسؤوليات .

المـادة السابعة :

يجب أن تصل الاعمال المشترك بها ، الى مقر المنظمة في عشر نسخ ، خلال مدة لا تتجاوز ثمانية شهور ابتداء من سبتمبر /ايلول ١٩٨٢ الى آخر ابريل/نيسان ١٩٨٣ م .

المـادة الثامنة :

تشكل تحت اشراف المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، لجنة للتحكيم تتألف من خبراء عرب غير مشتركين في المسابقة .

المـادة التاسعة :

تقدم اللجنة نتائج عملها الى المنظمة التي تتولى اعلان نتائج المسابقة .

المـادة العاشرة :

ترصد المنظمة ثلاث جوائز مالية للمسابقة قيمة كل واحدة الفا (٢,٠٠٠) دولار توزع كالاتي : جائزة القصة والمسرح ــ وجائزة الشعر وجائزة الثقافة العامة . كما تسلم المنظمة ــ شهادة تقديرية وميدالية للفائزين .

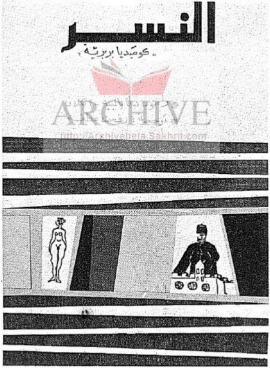
المـادة الحادية عشرة :

تقدم الجوائز للفائزين بصفتهم الشخصية .

المـادة الثانية عشرة :

اي اخلال بالشروط المذكورة اعلاه يحول دون المشاركة في المسابقة .

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي



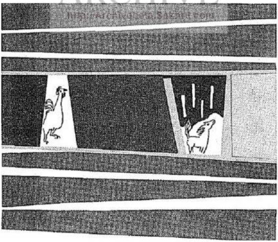
يصدر قريباً
عن وزارة الثقافة والارشاد القومي
العدد الثامن
من مجلة الحياة التشكيلية



صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي

نشيد الذئاب

« كوميديا بربرية »



صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي

عازف الكمان

قصص قصيرة للأطفال



صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي



صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي

